



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Joseph Quesnel et Michel Tremblay –
Le théâtre révolutionnaire au Québec :
De ses origines à la modernité“

Verfasserin

Pia Bodenseher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Table des matières

INTRODUCTION.....	3
 1. L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU QUÉBEC – DU «THÉÂTRE DE NEPTUNE» AUX « BELLES-SŒURS ».....	6
1.1. 1606 – 1758.....	6
1.1.1. <i>Le théâtre de Neptune.....</i>	<i>6</i>
1.1.2. <i>L'influence du clergé sur l'activité théâtrale</i>	<i>7</i>
1.2. 1765 – 1898.....	12
1.2.1. <i>Les troupes anglophones et le théâtre de garnison.....</i>	<i>12</i>
1.2.2. <i>Le théâtre de société.....</i>	<i>13</i>
1.3. 1890 – 1929.....	15
1.3.1. <i>La pratique scénique des minorités culturelles</i>	<i>17</i>
1.3.2. <i>L'âge d'or du théâtre et la concurrence cinématographique ...</i>	<i>18</i>
1.4. 1930 – 1968.....	19
1.4.1. <i>À grands pas vers la modernité.....</i>	<i>19</i>
1.4.2. <i>Tit-Coq.....</i>	<i>21</i>
1.4.3. <i>Les Belles-sœurs</i>	<i>23</i>
 2. LA LITTÉRATURE AU ZÉNITH.....	25
2.1. La Révolution française (1789)	25
2.1.1. <i>L'influence de la Révolution américaine et de la Révolution française au Québec</i>	<i>25</i>
2.1.2. <i>Les Français au Québec pendant la révolution (1789-1815) ...</i>	<i>27</i>
2.1.3. <i>Le métier d'écrivain au Québec</i>	<i>28</i>
2.1.4. <i>Les influences dans la littérature et dans les médias</i>	<i>30</i>
2.2. La Révolution tranquille (1968)	31
2.2.1. <i>La littérature pendant la Révolution tranquille.....</i>	<i>34</i>
2.2.2. <i>L'utilisation du joual</i>	<i>34</i>
2.2.3. <i>Le rôle du théâtre dans un Québec moderne.....</i>	<i>36</i>
 3. JOSEPH QUESNEL (1749-1809)	38
3.1. L'Anglomanie ou le Dîner à l'Anglaise	41
3.2. Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret.....	46
3.3. La musique sur les scènes québécoises à partir du XVIIIe siècle	52

4. MICHEL TREMBLAY (*1942)	59
4.1. Les Belles-sœurs et les hommes.....	64
4.2. Le joual dans l'œuvre de Michel Tremblay	67
4.3. Féminisme dans les Belles-sœurs	79
 5. ANNEXES.....	 82
5.1. Résumé et conclusion	82
5.2. Résumé en allemand / Deutsche Zusammenfassung	84
5.3. Bibliographie.....	87
<i>5.3.1. Corpus principal.....</i>	<i>87</i>
<i>5.3.2. Corpus secondaire.....</i>	<i>87</i>
<i>5.3.3. Autres références</i>	<i>94</i>
5.4. Curriculum Vitae	95

INTRODUCTION

Le théâtre québécois est un art relativement jeune et peu connu en Europe. À part quelques metteurs en scène célèbres comme Robert Lepage¹ ou Denis Marleau², on ne connaît guère de noms, de faits historiques et de détails remarquables –bien qu’il en ait beaucoup! Mon intérêt pour le théâtre en général et la littérature québécoise en particulier, m’a dirigé vers un échange universitaire d’un an à l’Université de Montréal où j’ai pu faire des recherches indispensables pour mon travail de recherche.

Au centre de ce mémoire de maîtrise se trouve l’analyse des points marquants pour qu’un théâtre professionnel puisse s’établir au Québec. Pendant mes recherches, je me suis concentrée sur les deux grandes périodes épuisantes dans l’histoire franco-canadienne qui ont eu beaucoup d’influences sur le développement d’un art dramatique sur scène : premièrement, les idées des Lumières et toute la *Révolution française* qui marquaient décisivement la façon de penser au Québec ; deuxièmement la *Révolution tranquille*, presque 180 ans plus tard, le grand mouvement de libération québécoise de la métropole française.

Le développement d’un théâtre québécois demandait -comparé à l’âge jeune de la province canadienne- énormément de patience. L’histoire du Canada français a été guidée fortement par l’Europe et surtout, beaucoup de Français se sont installés dans la nouvelle colonie. L’influence de la métropole entraînait un certain intérêt dans des coutumes culturelles et quelques troupes de théâtres amateurs s’installaient autour des bords du Saint-Laurent. Au début, les représentations dramatiques étaient plutôt restreintes à un public élitiste, comme le prouve le théâtre de Neptune en 1606 – la toute première présentation d’une pièce de théâtre en Nouvelle-France. L’église

¹ Robert Lepage est né en 1957 à Québec. Il est metteur en scène, cinéaste, acteur et écrivain dramatique. En Europe, il est surtout connu pour ses mises en scènes dramatiques et sa collaboration avec le Cirque du Soleil. Sa troupe de théâtre « Ex Machina » fait régulièrement de grandes tournées partout dans le monde.

² Denis Marleau est né en 1954 et est metteur en scène et directeur artistique de la compagnie de création « Ubu » au Québec. Il a interprété entre autres la pièce de Thomas Bernhard « Une fête pour Boris » en 2009.

supportait l'établissement d'un théâtre professionnel de façon paradoxale : à cause d'une offense des normes morales -pensons ici à l'affaire Tartuffe en 1664- elle interdisait toute activité théâtrale mais en même temps elle encourageait les enseignants à intégrer des leçons de théâtre comme outil pédagogique sur le plan éducatif à l'école.

Les forces françaises et britanniques au Québec avaient des conceptions différentes sur la manière d'agir avec les représentations dramatiques, et les changements de pouvoir turbulents ne facilitaient pas la création d'un paysage professionnel sur scène. Le Québec représentait plutôt une étape aux grandes tournées des troupes professionnelles qu'un lieu stable ; et il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour établir des salles professionnelles et uniquement destinées au plaisir de participer aux pièces de théâtre.

Avec les événements de la Révolution française, beaucoup de Français immigraient au Québec et essayaient d'établir une culture littéraire et dramatique dans leur nouvelle patrie, l'un d'eux est l'auteur Joseph Quesnel. Lentement, mais sûrement il établit des cercles privés, fonda une troupe de théâtre et écrivit des pièces ironiques sur la Révolution française et l'*Anglomanie*. La plupart de ses pièces n'ont jamais été représentées sur scène, mais le seul fait qu'il écrivit pour un public canadien nous permet, sans doute, de le définir comme premier auteur dramatique au Québec.

Le deuxième auteur dont nous voulons analyser le travail est Michel Tremblay, qui est sûrement le personnage dominant et chatoyant dans le théâtre contemporain québécois. Avec ses pièces écrites en joul, la langue populaire de Montréal, il a trouvé un moyen de mettre l'ambiance des années soixante au Québec sur la scène publique. La Révolution tranquille représentait un recommencement à plus d'un point de vue : le détachement de l'église et l'autodétermination immédiate cléricale, des nouvelles lois dans l'administration politique et notamment l'existence nouvelle d'une identité propre ont défriché le terrain pour une culture québécoise.

Dans le présent travail, nous nous occupons premièrement d'un survol sur l'histoire du théâtre franco-canadien. Nous mettons en évidence les deux étapes

déterminantes, la Révolution française et la Révolution tranquille au Québec, toujours en vue de l'activité et l'œuvre de Joseph Quesnel et Michel Tremblay. Le but du travail étant de présenter les tournants de la littérature théâtrale québécoise et de prouver que les pièces analysées de Quesnel et Tremblay sont, chacune avec une propre légitimation d'existence, une contribution révolutionnaire à la démarche de l'établissement d'un théâtre québécois.

1. L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU QUÉBEC – DU «THÉÂTRE DE NEPTUNE» AUX « BELLES-SŒURS »

1.1. 1606 – 1758

1.1.1. Le théâtre de Neptune

L'histoire du théâtre au Québec s'est développée à partir du XVI^e siècle. Elle commençait avec le « Théâtre de Neptune en Nouvelle-France » en 1606³, avec la représentation d'un avocat parisien, Marc Lescarbot.⁴ Le spectacle a eu lieu dans le village de Port-Royal, en Acadie, et est considéré comme la toute première présentation théâtrale en Amérique du Nord. Cet avocat avait créé la pièce pour célébrer le retour des navigateurs français Jean de Poutrincourt de Biencourt, Samuel de Champlain et leur équipe qui ont voyagé au pays des *Indiens Armouchiquois*⁵, région située sur la côte de la Nouvelle-Angleterre d'aujourd'hui, pour atteindre un élargissement de leur territoire.⁶ Cette pièce de théâtre « pionnière » a été beaucoup plus qu'un simple moyen de divertissement pour les quelques spectateurs : avec cette représentation, la culture française s'est installée avec succès dans la colonie d'outre-mer.

Pendant l'exploration de Poutrincourt et de Champlain, Marc Lescarbot est resté avec un groupe d'autres marins à Port-Royal. Chaque soir il écrivait son journal et c'est ainsi qu'il a eu l'idée de créer une pièce de théâtre sur ses expériences uniques.⁷ Inspirée par des œuvres françaises, il produisait avec le *Théâtre du Neptune en Nouvelle France* une pièce allégorique. Présentée sur terre et sur mer, l'œuvre présente un divertissement composé de chansons et de danses. Trois ans après la

³ FILEWOOD, Alan, *Performing Canada. The Nation Enacted in the imagines Theatre*, Kamloops : The University College of the Cariboo Print Services, 2002, p. XI.

⁴ Marc Lescarbot était un écrivain et avocat français. Né en 1570, il obtient à l'âge de 34 ans l'offre, d'accompagner son client Jean de Biencourt de Poutrincourt dans son voyage en Acadie. Lescarbot accepte. Pendant son voyage, il commence tôt à rédiger des pièces de théâtre qu'il produit en 1606 le *Théâtre de Neptune*. L'écrivain retourne bientôt en Europe et meurt en 1642 à Presles.

⁵ BURGER, Baudouin, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal : Les Éditions Parti pris, 1974, p. 35.

⁶ DOUCETTE, Leonard, *Theatre in French Canada: Laying the foundations 1606 – 1867*, Toronto: University of Toronto Press, 1984, p. 3.

⁷ DIONNE, René (sous la direction de), *Le québécois et sa littérature*, Sherbrooke : Éditions Naaman, 1984, p. 218.

représentation à *l'Habitation de Port-Royal*, le manuscrit de Marc Lescarbot a été publié par Jean Millot à Paris.⁸ La publication a reçu un grand succès et deux autres éditions légèrement modifiées sont apparues dans les neuf années suivantes.

Bien que la représentation de l'avocat fût la première représentation théâtrale en Amérique du Nord, elle n'a pas déclenché une ère pleine de spectacles théâtraux dans le secteur dramatique. Avant de continuer avec une polémique culturelle il fallait attendre de nouveau plus de trois décennies avant que la prochaine performance théâtrale ait lieu dans ce pays. Comme Leonard Doucette le remarque dans son texte sur les fondations du théâtre au Canada français, l'influence de l'œuvre de Lescarbot sur le développement du théâtre canadien est restée limitée. Lescarbot a été considéré comme le premier dramaturge américain grâce à la création de sa pièce. Il faut néanmoins souligner le fait que le contenu du spectacle n'ait pas eu de grandes influences sur les pièces de théâtres suivantes.

1.1.2. L'influence du clergé sur l'activité théâtrale

Pour participer à la prochaine représentation théâtrale, il a fallu attendre trente-trois ans. En septembre 1639, le gouverneur Montmagny⁹ a créé une pièce pour célébrer le premier anniversaire du futur Roi-Soleil, Louis XIV.¹⁰ La tragi-comédie est constituée de différents styles dramatiques sous la forme d'un théâtre allégorique. Cette hétérogénéité servait aussi à impressionner les Amérindiens.¹¹ La motivation et le but de l'intégration des autochtones étaient en fait une stratégie cachée par les explorateurs : en radoucissant le peuple canadien, ils voulaient accélérer les

⁸ LESCARBOT, Marc, *The theatre of Neptune in New France / presented upon the waves of Port Royal the fourteenth day of November, sixteen hundred and six, on the return of the Sieur de Poutrincourt from the Armouchiquois Country; the French text, with translation by Harlette Taber Richardson*, Boston: Mifflin, 1927, p. xii.

⁹ Charles Jacques Huault de Montmagny, né vers 1583 en France, fut gouverneur général de la Nouvelle-France. En encourageant la représentation d'une tragi-comédie en 1639, il manifesta son désir de conserver la culture du vieux continent en ces terres lointaines du Québec.

¹⁰ LAFLAMME, Jean/ TOURANGEAU, Rémi, *L'église et le théâtre au Québec*, Montréal : Fides, 1979, p.55.

¹¹ Ibid.

négociations territoriales.¹² Dans les années suivantes, de nombreuses « réceptions » et de petits spectacles dramatiques se sont déroulés pour souhaiter la bienvenue aux nouveaux gouverneurs.¹³ Les rares représentations artistiques dans la colonie française étaient dues à la faible densité de population. En effet, au moment du spectacle de la tragi-comédie en 1639, le Québec ne comptait que 400 habitants.¹⁴

L'influence du clergé jouait un rôle important dans le développement du théâtre québécois en Nouvelle-France. En effet, les ordres religieux s'occupaient entièrement du domaine de l'éducation : les Jésuites étaient responsables pour les garçons, l'ordre des Ursulines pour les filles.¹⁵ Pour présenter les cours catholiques de façon plus dynamique et captivante pour les élèves, il était fortement conseillé aux maîtres d'intégrer la forme dramatique dans leurs cours.¹⁶ Souvent, les comédies de leçons de morale et de vertu ont été jouées par les collégiens et ont été plus tard acceptées comme une matière régulière d'éducation dans les collèges.¹⁷ Les conditions générales du théâtre à l'époque étaient conservatrices, et tous les personnages ou costumes féminins étaient interdits. L'objectif principal était la diffusion des pièces moralisatrices qui donnaient aux élèves la possibilité de cultiver leur talent oratoire par la récitation de textes bibliques ou religieux.¹⁸ C'est avec l'arrivée des Ursulines de Québec en 1639 que les jeunes filles ont aussi obtenu la possibilité de se présenter sur scène.¹⁹ Le but de toutes ces représentations théâtrales restait tout de même une idée essentiellement pédagogique ; à cause de l'irrégularité des représentations et du manque de formation, une valeur artistique n'était néanmoins pas encore établie. Les spectacles sont restés peu nombreux et n'étaient accessibles qu'à un public restreint : ils s'adressaient uniquement à quelques

¹² DOUCETTE, *Theatre in French Canada*, p. 10.

¹³ DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, p. 218.

¹⁴ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 43.

¹⁵ Ibid, p. 34.

¹⁶ DOUCETTE, *Theatre in French Canada*, p. 11.

¹⁷ LAFLAMME/ TOURANGEAU, *L'église et le théâtre au Québec*, p.55.

¹⁸ LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 182.

¹⁹ LAFLAMME/ TOURANGEAU, *L'église et le théâtre au Québec*, p.57.

ecclésiastiques, aux parents et aux autres élèves ; de plus, ces derniers ne jouaient qu'une ou deux fois par an, avant les vacances.

Concernant le choix du programme, les responsables artistiques s'orientaient parfois vers le succès de la vie culturelle en France. Les représentations de ces pièces de théâtre populaires ont été encouragées par des autorités civiles. L'auteur favori semble être le dramaturge Pierre Corneille, avec sa tragi-comédie *Le Cid* qui a été jouée plusieurs fois en Nouvelle-France, ainsi que « Héraclius » à partir de 1651.²⁰ Les raisons pour lesquelles les pièces de Corneille ont été choisies pour être jouées dans la colonie d'outre-mer sont nombreuses : premièrement, il faut savoir que Corneille est né dans la ville de Rouen dans laquelle se trouvait le pouvoir du clergé à l'époque. Deuxièmement, le contenu de la pièce jouait un rôle important dans la diffusion de la pièce au Québec : le protagoniste, justement dans *le Cid*, incarne un personnage plein d'énergie, de virilité et d'abnégation – ce sont toutes des qualités fortement recherchées dans cette colonie française encore assez jeune. Le choix du sujet n'était donc pas du tout arbitraire, mais sélectionné avec soin. Aujourd'hui, « Héraclius » de Corneille n'est plus considéré comme une des œuvres les plus importantes du dramaturge français, mais sa popularité et son succès à l'époque étaient incontestables.²¹

En Europe, le théâtre du XVII^e siècle exclut tous les comédiens vulgaires²² avec les rituels catholiques et protestants. Les problèmes de la moralité et des mauvaises habitudes sur scène ont généralement disparu dans la vie théâtrale, mais ressurgissaient en 1664 avec la querelle du *Tartuffe*. Le scandale faisait sensation en France comme au Québec. Molière anéantissait de toute évidence l'hypocrisie religieuse dans sa pièce, l'égoïsme et le monde jésuite de la société. Le projet du gouverneur Frontenac de monter *Le Tartuffe* au château Saint-Louis, ainsi qu'au séminaire et dans les communautés religieuses, a provoqué la controverse entre les

²⁰ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 41.

²¹ DOUCETTE, *Theatre in French Canada*, p. 14.

²² L'expression utilisée des « comédiens vulgaires » signifie dans ce contexte tous les acteurs sur scène sans formation professionnelle.

autorités religieuses et les amateurs. Avec l'autorisation de la représentation en 1694, l'œuvre de Molière incitait l'affrontement des pouvoirs civils et religieux. L'église s'y opposait sous la houlette de Monseigneur de Saint-Vallier et la mise en scène de la pièce a donc été censurée au Québec.

À Paris, la pièce a été interdite à partir du moment de sa création, mais finalement la présentation a été autorisée à partir de 1669. Néanmoins, le pouvoir du clergé était encore plus grand en Nouvelle-France.²³ Les conséquences étaient profondes : en effet, non seulement *Le Tartuffe* n'a pas été joué, mais à partir de ce moment toute l'activité théâtrale au Québec a souffert de la restriction artistique : le théâtre ne se pratiquera désormais qu'occasionnellement, comme par exemple dans le cadre de fêtes privées.²⁴ Il a donc fallu attendre jusqu'au début du Régime anglais pour recommencer toute représentation théâtrale.

Il faut mentionner que l'église catholique n'était pas la seule institution religieuse qui s'opposait particulièrement au théâtre. Le même phénomène apparaît avec les puritains de la Nouvelle-Angleterre. Ils rêvaient tous d'un État avec une société parfaitement religieuse et vertueuse.²⁵ Le divertissement artistique, comme le théâtre, a plutôt été considéré comme un élément perturbateur puissant que comme un enrichissement culturel.

Le 15 novembre 1749, Joseph Quesnel est né à Saint-Malo au nord-ouest de la France. Les ancêtres de son père, Isaac Quesnel, se sont enrichis par le négoce au début du siècle.²⁶ La famille prospère a permis à ses trois enfants de compléter des études, lesquels Joseph a fini en 1765, à l'âge de 19 ans. À part sa connaissance des lois du commerce, le jeune Quesnel a bénéficié d'une éducation musicale ce qui s'est fait remarquer plus tard dans ses œuvres dramatiques.²⁷ Selon Huston, les œuvres musicales de Quesnel « consistent en plusieurs symphonies pour grands orchestres,

²³ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 43.

²⁴ GREFFARD, Madeleine/ SABOURIN, Jean-Guy, *Le théâtre québécois*, Montréal : Boréal, 1997, p. 16.

²⁵ Ibid.

²⁶ MONCION, Benoît, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809). Naissance de l'écrivain canadien*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 8

²⁷ TURCOTTE, Pierre, *Reconstitution archéologique du livret de Lucas et Cécile de Joseph Quesnel (1746-1809)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise en études littéraires, 1999, p. 10.

des quatuors et duos, nombre de petits airs de chansons, ariettes, etc., et plusieurs motets et autres morceaux de musique sacrée, composés pour l'église paroissiale de Montréal et qui se trouvent au répertoire de l'orgue».²⁸ La ville de Saint-Malo a été très influencée par les conflits avec l'Angleterre et les querelles religieuses ce qui s'exprimait dans un « melting pot » de différences économiques et culturelles. Des idées sur les différentes conceptions du monde y circulaient avec les divers peuples de marchands du XVIII^e siècle qui s'y sont retrouvés ce qui s'est exprimé dans beaucoup d'activités culturelles.²⁹ Bien que la plupart des salles de théâtre de la région se soient trouvées dans la ville de Rennes, la population malouine avait la possibilité de participer aux spectacles dramatiques qui se déroulaient à l'époque. La bourgeoisie bien établie et éduquée, dont était issu Quesnel, participait donc à la diffusion de certaines idées nouvelles qui, autrement, seraient restées concentrées dans des cercles restreints et exclusifs. Le jeune homme a quitté son pays d'origine et sa famille à l'âge de 19 ans. À l'instigation de ses parents, il visait une carrière en mer, ce qui lui permettait de faire des voyages vers divers pays exotiques comme Madagascar, le Brésil ou les Antilles.³⁰ Après être rentré en France pour quelques années, il a été nommé responsable d'un navire qui livrait des armes aux révolutionnaires américains. Quesnel et son équipe ont été épinglés par un bateau de guerre britannique et ont été escortés à Halifax où Quesnel a réussi à éviter de peu un séjour en prison. Il est resté au Nouveau Brunswick pendant quelques années; il s'est fait des amis et a fait la connaissance de gens importants de la région. Équipé d'une lettre de recommandation d'Haldimand³¹ qui a connu sa famille en France, il a continué d'avancer à Québec. À ce moment, Quesnel avait déjà décidé de rester au Canada, et, avec Haldimand à son côté, il avait le droit de s'établir dans la société et d'être naturalisé facilement. Bientôt, l'auteur s'est établi à Boucherville, où il menait une vie excitante : il accomplissait son travail comme marchand avec la création de

²⁸ HUSTON, James, *Le répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, Montréal: Lovell et Gibson, 1848, p. 8.

²⁹ TURCOTTE, *Reconstitution archéologique du livret de Lucas et Cécile de Joseph Quesnel (1746-1809)*, p. 11

³⁰ GNAROWSKI, Michael, *Joseph Quesnel, 1749–1809: selected poems and songs after the manuscripts in the Lande collection*, 1970), Montréal: Lande 1970, p. 11f.

³¹ Sir Frederick Haldimand (1718-1791) a été le gouverneur du Québec de 1777 à 1784.

pièces musicales pour l'église et il jouait du théâtre dans un groupe d'amateurs. En plus, il écrivait de la poésie ainsi que des textes lyriques pour des journaux de la ville.³²

Quesnel a aussi été très impressionné par les œuvres musicales de son époque. Il jouait lui-même du violon, ce qui peut être identifié comme un signe de richesse, ainsi qu'un signe distinctif pour son intérêt très prononcé dans la musique. La passion artistique de Quesnel s'est manifestée par la fréquentation de salons musicaux privés ce qu'il a continué à faire à Montréal et à Boucherville des années plus tard. À l'époque, les pionniers de la musique au Canada gagnaient habituellement leur argent en donnant des cours de musique, en travaillant comme chef d'orchestre ou comme organiste.³³ À son arrivée au Québec, Quesnel a donc trouvé une bonne manière de lier sa passion pour la musique avec son intérêt à participer aux spectacles artistiques. Il a découvert que la meilleure possibilité de vanter la musique était la formation de certaines organisations et de quelques associations amateurs.³⁴

1.2. 1765 – 1898

1.2.1. Les troupes anglophones et le théâtre de garnison

Avec la conquête du Canada par les forces britanniques en 1759, la ville de Montréal se retrouvait un an plus tard sous un gouvernement anglophone. Le *théâtre amateur*³⁵ devenait tout de suite public et c'est grâce aux officiers de garnison³⁶ que le théâtre francophone au Québec reprenait vie.³⁷ Au début de l'animation de la vie théâtrale dans cette province canadienne, les officiers ont diffusés dans la langue française : entre 1786 et 1795 ils ont joué en français et en anglais et c'est à partir de 1800 que les présentations ont été données uniquement en anglais. Avec l'entrée des

³² GNAROWSKI, *Joseph Quesnel, 1749–1809: selected poems and songs after the manuscripts in the Lande collection*, 1970), p. 12.

³³ KALLMANN, Helmut, *A history of music in Canada. 1534-1914*. Toronto: University of Toronto Press, 1960, p. 122.

³⁴ Ibid, p.123.

³⁵ Dans un *théâtre amateur* les acteurs sont des passionnés du théâtre qui ne font pas partie d'un groupe professionnel de théâtre public. Souvent, les pièces jouées sont des comédies pour amuser le public.

³⁶ Une garnison est le corps de troupe stationné dans une place forte afin de la défendre contre un ennemi éventuel. L'expression des *officiers de garnison* désigne ici les soldats basés sur cette station.

³⁷ LEMIRE, *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, p. 184.

milices francophones sur scène, les Britanniques se sont concentrés sur le répertoire anglais pour laisser la place aux locuteurs natifs.³⁸

La création d'un *théâtre de garnison*³⁹ n'était pas uniquement une idée propre aux Britanniques : les troupes françaises en faisaient autant. Mais les deux théâtres ont eu des buts différents. Les représentations des troupes françaises étaient supposées servir uniquement à distraire les soldats. Les soirées de théâtre n'étaient pas pour autant destinées au public. Pour les troupes anglaises, la situation était complètement différente : les soldats se retrouvaient dans leur territoire vaincu, initialement, par les francophones. Avec des représentations théâtrales, ils ont essayé de gagner la confiance de la population. Ces efforts de l'intégration des francophones ont eu deux raisons importantes : D'un côté, les Britanniques voulaient garantir la protection sociale. Ceci n'était pas possible dans une colonie dont les habitants n'estimaient pas la force militaire et régnante. De l'autre côté, les autorités anglaises voulaient engager la population dans un processus d'anglicisation. Le théâtre était un bon moyen pour attirer les gens, la création d'un journal bilingue présentait par la suite un autre aspect de l'intégration.⁴⁰

Il faut, de plus, souligner la régularité et la fréquence des présentations théâtrales anglophones. Une soirée de théâtre comportait habituellement une comédie, une farce et des interludes musicaux. Les intéressés pouvaient même s'inscrire à un abonnement pour une saison complète ou payer le prix d'entrée lors de chaque soirée.⁴¹ On constate donc ici un premier développement du théâtre amateur vers une activité professionnelle au Québec.

1.2.2. Le théâtre de société

En 1786, une troupe américaine a présenté pendant une saison des mises en scène à Montréal et à Québec. Bien que cette troupe ne fût pas la première troupe étrangère venue au Québec, elle a quand même marqué une certaine importance : à

³⁸ LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1806-1839*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 138.

³⁹ Le *théâtre de garnison* désigne ici les représentations théâtrales au Québec, organisées par des troupes d'occupation britanniques.

⁴⁰ LEMIRE, *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, p. 185f.

⁴¹ Ibid, p. 185.

partir de leurs représentations, le Québec devenait une destination attractive pour d'autres troupes itinérantes d'Amérique de l'Est.⁴²

Comme ces troupes américaines faisaient aussi partie du monde du théâtre anglophone, elles ont été beaucoup plus présentes que les présentations francophones. Face aux nombreux spectacles des Anglais qui devenaient plus forts dans la vie artistique du Québec, les Canadiens ont essayé de donner des saisons plus régulières. En 1791, une troupe qui s'appelait les *Jeunes Messieurs Canadiens* a donné sa première présentation. Bien qu'elle n'eût aucune représentation entre février 1793 et novembre 1795, elle remportait chez le public un grand succès. Très appréciée par la presse et l'audience, les historiens la comparaient déjà à une troupe d'acteurs professionnels.⁴³

Une autre troupe de théâtre importante de cette époque s'appelait le *Théâtre de société*. Fondée à Montréal en 1798, les membres étaient Joseph Quesnel, Pierre-Amable de Bonne, Joseph-François Perrault, François Rolland, Jacques-Clément Herse, Jean-Guillaume De Lisle et Louis Dulongpré. Toutes ces personnes ont eu le désir de former une « élite cultivée »⁴⁴ et pendant longtemps elles restaient –à côté de leur activité théâtrale- très présentes dans le champ culturel montréalais avec la publication d'essais et de poèmes. Trois de ses membres (Perrault, Herse et De Lisle) étaient des *Frères du Canada*.⁴⁵ C'est une des raisons pour lesquelles le clergé s'opposait aux représentations bien qu'au début il n'ait pas été capable d'empêcher l'activité de cette troupe. Cette dernière jouait entre autres des pièces de Molière, ainsi que *Colas et Colinette*⁴⁶, l'opéra comique de Quesnel lui-même.⁴⁷ Grâce à la qualité de leur jeu, la troupe a même été invitée à bâtir une salle de théâtre et à la

⁴² GREFFARD/ SABOURIN, *Le théâtre québécois*, p.18.

⁴³ BURGER, Baudouin, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 135f.

⁴⁴ Ibid, p. 156.

⁴⁵ Les *Frères du Canada* sont un regroupement de franc-maçon au Québec.

⁴⁶ La comédie en trois actes *Colas et Colinette* a été créée en 1789 par Joseph Quesnel. La pièce raconte l'histoire de la jeune Colinette et du fermier Colas. Leur amour est contrarié par l'administrateur de biens qui revendique l'affection de Colinette. Mais cette dernière a la liberté de choisir elle-même son mari et quand elle le rejette, l'administrateur essaie de laisser son rival sur le carreau en mettant sa signature sur le document pour l'appel. Heureusement, Colas est averti à la dernière minute et il continue de vivre heureux avec Colinette.

⁴⁷ LEMIRE, Maurice, *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, p. 188f.

partager avec une troupe anglophone mais ce projet ne s'est jamais réalisé. À partir de 1790, le *Théâtre de société* commençait à sélectionner son public et à restreindre son auditoire « *aux personnes de haute extraction ou issues de la noblesse* ». ⁴⁸

Les présentations de ces deux troupes populaires ont été condamnées par le clergé catholique et ses pressions constantes firent brusquement terminer la saison. Malgré l'absence temporaire des troupes francophones, la scène québécoise a continué à exister grâce au théâtre anglophone.

Vers 1820, Montréal est devenu le centre de la vie économique en Amérique du Nord. L'industriel John Molson ⁴⁹ faisait construire le *Royal Molson*, une salle de théâtre de 1000 places -d'une part, pour accueillir des troupes étrangères, d'autre part pour établir une compagnie professionnelle.⁵⁰ Le théâtre Molson présentait surtout des pièces en langue anglaise, mais essayait malgré tout d'attirer les deux élites. La population francophone, déjà habituée aux productions anglophones, sollicitait les services de Molson et décidait finalement d'accepter son offre. Malgré ses efforts, les différents directeurs ne réussissaient pas à réunir une troupe permanente et le *Royal Molson* a fermé ses portes en 1844. Le *Royal Côté* lui succédait en 1852 et a été jusqu'à la fin du siècle le centre de la vie artistique montréalaise.⁵¹

1.3. 1890 – 1929

En général, il faut dire que l'organisation artistique était déjà beaucoup plus développée qu'au début du siècle : les revues et journaux annonçaient les spectacles sur scène, beaucoup de salles de théâtres ont été construites et offraient leur espace aux troupes. La fréquentation du théâtre devenait plus tard bienséante chez la bourgeoisie et il y avait même des présentations matinales spécialement destinées aux

⁴⁸ Ibid, p. 189.

⁴⁹ John Molson est né en 1763 en Angleterre. L'anglophone fut un grand brasseur et entrepreneur qui a émigré en 1782 à Montréal. Pendant toute sa vie, il a financé plusieurs projets culturels, dont le plus fameux était la construction du *Théâtre Royal* à Montréal.

⁵⁰ GREFFARD/ SABOURIN, *Le théâtre québécois*, p.18.

⁵¹ Ibid.

femmes et aux étudiants.⁵² Avec la fondation des salles d'association, comme celle du Monument-National à Montréal en 1893, le Québec a manifesté son intérêt dans le paysage théâtral. La diversité culturelle de la ville a aussi été considérée dans le choix du programme avec des présentations de théâtre en yiddish, ainsi que des opéras en chinois.⁵³

À partir du dernier quart du XIX^e siècle, les comédiens du théâtre canadien - français-, ont commencé à s'établir dans un paysage théâtral dominé depuis longtemps par les étrangers d'origine européenne et américaine. Malgré tous les efforts, le spectacle professionnel ne réussissait toujours pas à s'ancrer dans le quotidien des Québécois.

Néanmoins, Montréal et Québec sont devenus des villes importantes comme escales des troupes itinérantes, celles-ci venues majoritairement des États-Unis. Les troupes de langue française ne représentaient qu'une faible partie de l'ensemble des artistes mais leur importance dans la vie culturelle n'était pas à sous-estimer. Les acteurs locaux se sont plus tard réunis dans la troupe de la Compagnie franco-canadienne et dans la société de l'opéra français.

À la fin du XIX^e siècle, le Québec était la « ville natale » de plusieurs groupes francophones, mais tous composés d'amateurs qui profitaient du plaisir de jouer du théâtre pendant leur temps libre. Pour gagner du sérieux, ces troupes essayaient d'adopter le sens d'organisation et le caractère officiel des troupes anglophones et en même temps d'intégrer le répertoire français dans leur programme. À partir de ce moment, les amateurs du Québec ont acquis un statut professionnel.⁵⁴ Entre-temps, la construction des salles de théâtre ne cessait de continuer. Dans toutes les grandes villes, des salles de théâtre, souvent avec plus de 1000 places, ont été inaugurées.

⁵² LEMIRE, Maurice/ SAINT-JACQUES, Denis (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1870-1894*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1999, p. 166.

⁵³ SAINT-JACQUES, Denis/ LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1895-1918*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 2005, p. 128.

⁵⁴ LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1840-1869*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1996, p. 168.

La relation entre l'église et le théâtre restait tendue : ce dernier n'était pas assez indépendant pour ignorer le pouvoir du clergé. C'est la raison pour laquelle la position conservatrice des catholiques avait néanmoins influencé le théâtre anglophone. Évidemment, l'attitude sévère de l'église a eu un impact sur les choix artistiques, comme le choix du programme joué. Il est quand même important de souligner le fait que les églises n'étaient pas les seuls opposants au théâtre. Pour comprendre la complexité de cette problématique, il faudrait décrire le statut du Canada français à cette époque : la population québécoise essayait depuis longtemps d'empêcher l'influence étrangère dans sa société. D'une certaine manière, la collectivité francophone s'est défendue en se méfiant du théâtre considérant celui-ci comme un fractionnement de forces.⁵⁵ Comme le signalent les auteurs Laflamme et Tourangeau dans leur œuvre, tout scepticisme concernant les présentations dramatiques s'est enraciné dans la volonté de « *protéger la société contre les mœurs dépravées et plus spécialement contre les idées que le théâtre véhicule : matérialisme, capitalisme, naturalisme, féminisme*⁵⁶ ».

Cette situation précaire s'est développée très vite : le théâtre évoluait à l'intérieur des limites très strictes du clergé. Quelques compagnies de théâtre fondaient leur propre société censurelle où ils offraient leurs manuscrits à l'archevêque avant leur publication pour demander son accord. Cependant, d'autres refusaient la pression religieuse et encourageaient des troupes défavorisées.⁵⁷ Au début des années 1890, l'essor théâtral a été irréversible et a échappé de plus en plus au contrôle des autorités morales. L'activité théâtrale francophone commençait à s'implanter de façon professionnelle. Finalement, le clergé a favorisé la formation de quelques comédiens, dramaturges et amateurs.

1.3.1. La pratique scénique des minorités culturelles

À partir de 1900, Montréal connaissait une forte immigration et l'activité théâtrale se diffusait dans toutes les communautés ethniques. Chaque minorité

⁵⁵ LARRUE, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, p. 19.

⁵⁶ LAFLAMME/ TOURANGEAU, *L'église et le théâtre au Québec*, p. 352.

⁵⁷ SAINT-JACQUES/ LEMIRE, *La vie littéraire au Québec. 1895-1918*, p. 132.

cherchait à préserver ses traditions culturelles pour des raisons évidentes. Au début du XX^e siècle, nous trouvons trois minorités dominantes au Québec : premièrement, les Britanniques qui ont contrôlé pendant longtemps les salles de spectacles dans lesquelles les productions anglaises et américaines se sont représentées. Puis, les Juifs qui se distinguaient fortement dans le style de représentation du théâtre britannique. Le théâtre yiddish présente, jusqu'à nos jours, de nombreuses troupes et une riche tradition théâtrale au Québec. Troisièmement, la communauté des Chinois qui s'est aussi manifestée dans le paysage théâtral avec des représentations dramatiques ainsi qu'un opéra de Canton.⁵⁸

Il faut mentionner que le but principal de l'activité théâtrale des communautés minoritaires avait au début une fonction estivale. Les représentations étaient destinées principalement ou parfois même uniquement aux membres de la communauté. Avec la volonté professionnelle, les circonstances financières jouaient un rôle important ainsi que la diffusion à un public plus dispersé et plus hétérogène.⁵⁹

1.3.2. L'âge d'or du théâtre et la concurrence cinématographique

À partir de 1898, avec la fondation de plusieurs troupes importantes, « l'âge d'or » du théâtre a été annoncé. Des spectacles pour différentes cibles ont eu lieu plusieurs fois par jour et les responsables faisaient attention à la diversité de leurs représentations.⁶⁰ Cette période glorieuse a pris fin abruptement en 1914 avec le déclenchement de la Première Guerre mondiale.

Avec la fin de la Première Guerre mondiale, les entrepreneurs essayaient de reconstituer leurs troupes. Mais pendant les années vingt, des difficultés de toutes sortes freinaient lentement l'évolution du théâtre au Québec. C'est d'abord l'augmentation des frais des tournées qui a rendu les changements de lieux plus compliqués. Puis, Léo-Ernest Ouimet⁶¹, le pionnier du cinéma québécois, a ouvert

⁵⁸ BOURASSA/ LARRUE, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, p. 84ff.

⁵⁹ LARRUE, *Le théâtre yiddish à Montréal/ Yiddish Theatre in Montréal*, p. 76.

⁶⁰ DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, p. 230ff.

⁶¹ Léo-Ernest Ouimet, né en 1877 à Saint-Martin-de-Laval, a été un pionnier du cinéma québécois. Avec l'invention de son *Ouimétoscope*, il a créé le stade préliminaire d'un cinéma moderne à

son *Ouïmetoscope* le premier janvier 1906 : ce grand cinéaste a déclenché la nouvelle fascination pour les productions animées.

L'arrivée du cinéma au début du XX^e siècle n'avait rien de bon pour le développement du théâtre québécois. L'épidémie de la grippe espagnole entraînait la fermeture des salles, de la vie culturelle et la crise économique aggravait la situation financière des comédiens : beaucoup de salles de théâtre ont été transformées en salles de cinéma. De nombreux directeurs de théâtres réagissaient le mieux possible au développement du septième art : avec l'admission du cinéma dans le programme de leurs établissements, les soirées de variétés ont eu le plus grand succès.⁶² De toute façon, les stars du cinéma n'étaient pas encore présentes sur le grand écran et les véritables célébrités de l'époque étaient réservées au théâtre, dont Sarah Bernhardt.⁶³ Le théâtre vivait alors une dégradation. L'enthousiasme pour la radio devenait plus important et les gens préféraient rester chez eux ou bien aller au cinéma plutôt qu'au théâtre.⁶⁴

1.4. 1930 – 1968

1.4.1. À grands pas vers la modernité

Vers 1930, il semblait avoir assez de comédiens au Québec pour finalement établir une activité théâtrale professionnelle et autonome comme chez leurs cousins français. On réclamait la création d'une salle publique avec l'aide de l'État et surtout une école de formation pour les acteurs et dramaturges québécois. Il fallait attendre jusqu'aux années 40 pour obtenir la création de centres de formation dans la branche théâtrale.

Montréal. Au début, la salle sur le grand boulevard rue Sainte-Catherine avait 500 sièges. Grâce à son grand succès, Ouimet a eu les moyens d'agrandir un an plus tard son parc en 1200 sièges.

⁶² BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante!*, Québec : Nuit Blanche, 1996, p. 157f.

⁶³ Sarah Bernhardt, née en 1844 à Paris. La comédienne était venue au Québec en 1905 après avoir déjà remporté beaucoup de succès en France. À son arrivée, célébrée par la population canadienne française et envisagée de façon soupçonneuse par le clergé, elle se rend impopulaire par des commentaires irraisonnables concernant les Québécois et leur culture. Elle quitta le Québec après cette interview entourée par un groupement de 300 personnes manifestant leur mécontentement.

⁶⁴ GREFFARD/ SABOURIN, *Le théâtre québécois*, p. 25.

Avec cet élan dynamique, les prochaines étapes vers un théâtre moderne et québécois⁶⁵ se sont annoncées. André-G. Bourassa nommait, dans son article sur la dramaturgie contemporaine au Québec, trois étapes fondamentales vers la modernité.⁶⁶

La première décrit la création de « Cocktail », une pièce de théâtre d'Yvette Mercier-Gouin. Cette pièce a été présentée pour la première fois en 1935. Non seulement elle a eu sur scène un très grand succès, mais elle a aussi été publiée, ce qui était très rare au théâtre à cette époque. Avec cette publication, on a ouvert la voie à une des premières auteures théâtrales du Québec.

La deuxième étape décrit la fondation des Compagnons de Saint-Laurent en 1937. Émile Legault, clerc de Sainte-Croix, a fondé avec six jeunes amateurs une troupe non professionnelle mixte. Mais ce théâtre n'était pas exclusivement religieux. Le Père Legault a précisé dans sa présentation officielle que son but principal serait le divertissement.⁶⁷ Cette jeune équipe a stimulé tout le domaine théâtral de l'époque, elle a publié une revue, tenté de mettre sur pied une école de formation, offert des représentations spécialement destinées aux jeunes.⁶⁸ La troupe des *Compagnons* a eu beaucoup de succès et prouvé l'existence d'une école particulièrement riche par l'intensité, la régularité et la variété de ses activités. Pendant la Deuxième Guerre mondiale, certains membres de ce groupe ont décidé d'aller en Angleterre ou en France pour commencer une carrière professionnelle avec une formation moderne que personne n'aurait pu leur offrir au Québec. Beaucoup d'acteurs commençaient aussi à travailler pour la radio ce qui leur permettait d'exercer leur talent sur scène et aussi de gagner un peu plus d'argent. À partir de 1949, les Compagnons de Saint-Laurent obtenaient la reconnaissance professionnelle.

⁶⁵ DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, p. 242.

⁶⁶ Les *trois pas vers la modernité* sont décrits d'après BOURASSA, André-G. *La dramaturgie contemporaine au Québec* dans DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, p. 242ff.

⁶⁷ BERAUD, Jean, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal : Le cercle du livre de France, 1958, p. 230.

⁶⁸ GREFFARD/ SABOURIN, *Le théâtre québécois*, p. 32.

La dernière étape vers la modernité est liée à la naissance de nouvelles troupes et au séjour de Ludmilla Pitoëff⁶⁹ à Montréal en 1943. L'actrice française d'origine russe a joué dès son arrivée sur des scènes québécoises et fondait plus tard sa propre troupe. Elle a vite discerné le talent de certains acteurs indigènes et leur conseillait d'aller se perfectionner à Paris.

Au moment de l'arrivée de Pitoëff à Montréal, la figure dominante du théâtre québécois est née : Michel Tremblay a vu la lumière du jour le 25 juin 1942. Il a grandi dans une famille d'ouvriers dans l'est de la capitale québécoise, le quartier populaire. Dans une entrevue avec Radio-Canada, l'auteur explique qu'il a été élevé presque uniquement par des femmes, car tous les hommes autour de lui travaillaient ou combattaient dans la guerre.⁷⁰

1.4.2. *Tit-Coq*

Peu après, les créations de deux textes fondamentaux obtiennent un rôle normatif pour le développement du théâtre québécois. En 1948, Gratien Gélinas⁷¹ a marqué la naissance d'un théâtre populaire et contemporain *canadien* avec son œuvre *Tit-Coq*. La pièce de théâtre a été mise en scène au Monument-National. Prévue pour une dizaine de représentations, elle sera jouée près de 200 fois, grâce à son énorme succès.⁷² Le personnage principal, le *petit Coq*, incarne toute la société québécoise avec son langage populaire. Quand Tit-Coq parle, c'est un Canadien français qu'on entend. Cette pièce de théâtre posait les bases d'un répertoire dramatique franco-

⁶⁹ La comédienne Ludmilla Pitoëff est née en 1895 à Tbilissi et morte en 1951 à Rueil. Elle a été un personnage déterminant pour avoir encouragé des jeunes acteurs québécois à suivre une formation professionnelle.

⁷⁰ http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/theatre/topics/880/ (accès 13 décembre 2010)

⁷¹ Auteur, dramaturge, écrivain et metteur en scène Gratien Gélinas est né en 1909 au Québec. Dans plusieurs de ses textes, il met le jeune garçon Fridolin en scène. Bien qu'on ne puisse pas encore définir sa façon de s'exprimer comme *joual*, c'est la langue de la rue à Montréal qu'on entend dans ses pièces. Cette nouvelle idée de jouer avec la langue québécoise était normative dans le développement du théâtre franco-canadien et influençait tout auteur suivant Gélinas.

⁷² GREFFARD/ SABOURIN, *Le théâtre québécois*, p. 38.

canadien. *Tit-Coq* a été traduit en anglais et même adapté pour un show de Broadway.⁷³

Gratien Gélinas a tracé la voie pour tous les futurs auteurs théâtraux québécois et donc pour le début d'une dramaturgie uniquement québécoise. L'importance de sa création s'est surtout montrée dans la justification pour un théâtre populaire qui était en même temps obligé d'être national. Gélinas l'affirmait dans son discours en 1949 à l'Université de Montréal qui lui a attribué un doctorat *honoris causa*. « *Pas plus au théâtre qu'ailleurs, on ne peut compter sur la littérature de la France pour nous représenter.* »⁷⁴

À partir des années 50, le théâtre au Québec a vécu une grande expansion. On constate la formation de plusieurs troupes consacrées à une activité régulière et professionnelle. L'État offrait des subventions financières et des organismes d'intervention ont été créés, comme par exemple le Conservatoire d'art dramatique et le Conseil des arts de la ville de Montréal.⁷⁵

Michel Tremblay a découvert très tôt sa vocation d'écrivain et il a commencé pendant sa jeunesse à écrire des poèmes, des pièces de théâtres et des romans. À l'âge de 18 ans, il s'est inscrit à l'Institut des Arts graphiques où il a appris le métier de linotypiste, le métier de son père.⁷⁶ Il a exercé ce travail pendant trois ans, jusqu'à ce qu'il ait soumis sa pièce *Le train* au concours des Jeunes auteurs de Radio-Canada dont il a aussi remporté le prix. La même année, il faisait la connaissance d'André Brassard⁷⁷ qui est devenu le metteur en scène de presque toutes ses pièces. En 1965, Brassard a utilisé quelques-uns des *Contes pour buveurs attardés* dans un spectacle consacré à la littérature fantastique : *Messe noire*. La même année, Michel Tremblay a écrit *Les Belles-sœurs*.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid, p. 42f.

⁷⁵ Ibid, p.49.

⁷⁶ http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/theatre/topics/880/ (accès 13 décembre 2010)

⁷⁷ André Brassard est né le 1946 à Montréal. Il a mis la majorité des pièces de Michel Tremblay sur scène, entre autres *Les Belles-sœurs*, l'œuvre pionnière du théâtre québécois. De plus, Brassard a encouragé des autres écrivains franco-canadiens à se faire connaître dans le paysage théâtral du Québec. Dans son travail, le metteur en scène fait toujours attention à respecter les idées principales de l'auteur et à garder la combinaison du banal et du sublime dans les pièces.

En 1965, un groupe de jeunes dramaturges s'est réuni pour fonder le centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) avec le but de faire connaître des œuvres par des tables rondes, des discussions, des lectures publiques et des publications. Le CEAD a mis le travail du dramaturge au milieu du discours théâtral. Trois ans plus tard, le montréalais Michel Tremblay montait ses *Belles-sœurs* sur scène et illustrait toute une société pendant la Révolution tranquille. La question de la langue devenait encore plus forte dans le contexte identitaire du peuple québécois.

1.4.3. *Les Belles-sœurs*

Comme l'écrit Pierre Morel, l'expression de la *Révolution tranquille* désigne très bien une « *période essentielle dans l'évolution du Québec*⁷⁸ ». Cette révolution contient des changements majeurs dans le secteur économique, éducatif et social. Les femmes dans *Les Belles-sœurs* montrent très bien la misère intellectuelle d'une génération. Montée pour la première fois en 1968 au Théâtre du Rideau Vert à Montréal, la langue joue dans cette pièce un rôle signifiant. Comparé aux personnages chez Tremblay, *Tit-Coq* semble presque discret avec les premiers essais de Gélinas de transformer la langue parlée en langue écrite.⁷⁹ Avec son chef-d'œuvre, l'auteur montréalais a brisé encore plus de tabous que ses prédécesseurs. C'est aussi la raison pour laquelle il s'est souvent désigné comme « *l'enfant terrible de la littérature québécoise* ». Pour lui, le joul sert d'« *outil politique* » dont il est impossible de faire abstraction.⁸⁰

Le joul, niveau de langue qui incarne toute la société québécoise, est devenu présentable et apparaissait donc aux scènes internationales.⁸¹ Le refus de l'utilisation du français standard dans l'œuvre de Tremblay montre très bien l'opposition à un « *colonialisme culturel* ».⁸² Le joul est l'expression d'une culture autonome avec sa

⁷⁸ MOREL, Pierre (sous la direction de), *Parcours québécois : introduction à la littérature du Québec*, Chisinau : Cartier 2007, p. 45.

⁷⁹ Ibid, p. 69.

⁸⁰ SAUER, Melanie, *Der Aufbruch des franko-kanadischen Dramas im Umfeld der „Révolution tranquille“ in den 60er Jahren*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995, p. 108.

⁸¹ JUBINVILLE, Yves, *Une étude de « Les belles-sœurs »*, Montréal : Boréal, 1998, p. 21.

⁸² ENGELBERTZ, Monique, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 : un théâtre politique*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1989, p. 360.

propre langue. L'influence du théâtre de Michel Tremblay sur des productions suivantes a aussi été décisive pour les adaptations d'autres pièces en joual. Jusqu'à là, toutes les mises en scène des œuvres étrangères ont été traditionnellement jouées dans leur traduction française. *Les Belles-sœurs* se déclarent comme « *première réalisation québécoise authentique* ». ⁸³

⁸³ DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, p. 254.

2. LA LITTÉRATURE AU ZÉNITH

2.1. La Révolution française (1789)

2.1.1. *L'influence de la Révolution américaine et de la Révolution française au Québec*

Pendant la Révolution française, le Québec se retrouvait sous la direction du régime britannique. C'est la raison pour laquelle cet événement empreint d'histoire n'a pas eu d'influences directes sur la vie politique au Québec. Mais il y a trop de choses qui unissaient le Québec à la France pour que la Révolution française passe inaperçue sur les rives du Saint-Laurent. Malgré la distance géographique, beaucoup de Français qui se sont installés dans l'ancienne colonie de leur métropole, se sentaient provoqués par l'affront cruel des années de la révolution. Sur le plan social, la Révolution française a soutenu surtout des idées d'une stricte séparation entre l'église et l'État ainsi que l'abolition de l'absolutisme royal. Il semblait presque évident de faire un lien entre les événements en 1789 et les « soulèvements » de 1837-1838 au Québec. Pendant cette époque, les conditions sociales de la Nouvelle France laissaient penser à une « *petite révolution française* »⁸⁴.

Pour mieux comprendre le contexte historique à l'époque de la Révolution française au Québec, il faut inclure toute l'idéologie des Lumières, comme aussi celles de la Révolution américaine – deux courants de pensées qui, avec les événements de 1789, ont fortement influencé l'évolution canadienne.⁸⁵ Pendant l'époque des Lumières, les idées scientifiques et les réflexions politiques se penchaient sur les valeurs et institutions britanniques.

Dans les années 1760 à 1815, la Grande-Bretagne est demeurée dans des conditions strictement conservatrices et aristocratiques. Un concept « démocratique » n'était pas du tout présent dans ses colonies et il n'est pas très étonnant que les médias, comme la *Gazette de Montréal*, se jettent dans des discussions publiques sur

⁸⁴ SIMARD, Sylvain (sous la direction de), *La révolution française au Canada français*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 15.

⁸⁵ GRENON, Michel (sous la direction de), *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, Québec : Hurtubise, 1989, p. 91.

la problématique de la taxation, sur la liberté de la presse et sur le déséquilibre dans le pouvoir politique.⁸⁶ Les problèmes dus à toute la misère économique et sociale circulaient beaucoup dans les têtes de la population québécoise – il s’agissait ici des habitants de pleins de milieux sociaux différents. Provoquée par les idées des Lumières et des révolutionnaires français, la situation s’aggravait et l’ambiance dans les villes était rendue de plus en plus agressive.

L’accumulation de tous ces points litigieux s’est terminée par la création de l’Acte de Québec en 1774. Avec l’arrière-pensée d’éloigner les Canadiens contre les influences américaines, l’Angleterre leur a concédé des avantages en matière légale, linguistique et religieuse. Les premières nations du Canada ont été tenues en compte et profitaient de privilèges, tels que le droit d’avoir accès à leur possession ancienne. Les particularités d’un Québec français ont été officiellement acceptées à partir de l’acte et le droit pénal britannique et le droit civil français coexistait.⁸⁷

En tout cas, il faut souligner le fait que les concurrents perpétuels des Britanniques étaient les Américains. Dès les débuts de la Révolution américaine, ces derniers essayaient tous de convaincre la colonie québécoise de se libérer de la prédominance outre-mer de la couronne britannique. Motivé par l’élan de la Révolution américaine, il s’est constitué un mouvement réformiste, surtout constitué par des membres de la bourgeoisie canadienne.

Les deux influences majeures dans l’histoire du Canada coloniale étaient la persistance de la culture française d’outre mer et la naissance des États-Unis. Après la continuation de la guerre autour des territoires canadiens, l’Amérique du Nord a été dominé par deux philosophies politiques opposées : d’un côté, les principes des États-Unis qui se sont compris comme « expérience politique » avec ses caractéristiques uniques et innovatrices, de l’autre côté, le Canada avec ses influences européennes sur le continent nord-américain.⁸⁸

⁸⁶ Ibid, p. 64.

⁸⁷ SAUTTER, Udo, *Geschichte Kanadas*, München: C.H. Beck, 2000, p. 28.

⁸⁸ NISCHIK, Reingard M. (sous la direction de), *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*, Rochester: Camden House, 2008, p. 70.

Dorothea Scholl, professeure allemande à l'Université de Kiel, nomme la perte de la Nouvelle-France comme jonction décisive concernant l'évolution de la littérature franco-canadienne. La société francophone était plus faible qu'avant, les anciens colonialistes sont devenues eux-mêmes une colonie.⁸⁹

Avec tous les changements politiques, l'usage de la langue française a changé. À partir de la Conquête en 1760, le français écrit n'avait plus qu'une existence privée. La langue d'administration et du clergé était exclusivement l'anglais. Le Bas Canada a alors offert un cas de bilinguisme particulier, du fait que le français continuait à exister comme langue de traduction uniquement : pour être entendue du peuple, il fallait traduire la loi anglaise en français. La difficulté de l'usage d'une langue « morte » s'est vite fait remarquer dans les correspondances entre les lettrés, marchands et administrateurs, et une sorte de « *franglais* » s'est installé.⁹⁰ Les journaux de l'époque s'adaptaient à ce « *bilinguisme théorique* » et offraient des versions anglaises avec des sommaires traduits en français.⁹¹ Plus tard, les deux langues ont été acceptées comme langues parlées et écrites et on réussissait à les enraciner de façon équivalente dans la société.

2.1.2. Les Français au Québec pendant la révolution (1789-1815)

Avant 1760, une quinzaine de milliers de personnes ont été envoyées en Nouvelle-France par la France de Louis XIII à Louis XV.⁹² Une fois le *Traité de Paris*⁹³ signé, le Canada appartenait à la Grande-Bretagne et les coutumes de l'époque interdisaient l'immigration de gens ne venant pas de la métropole. À partir de ce moment, l'accueil des Français n'existait presque plus, bien qu'il faille considérer quelques exceptions : entre 1763 et le début de la Révolution, environ vingt-cinq Français entraient au

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ LEMIRE, *La vie littéraire au Québec : 1764 – 1805*, p. 109.

⁹¹ Ibid.

⁹² GALARNEAU, Claude, *Les Français au Québec durant la Révolution (1789-1815)* dans GRENON, *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, p. 43.

⁹³ Le *Traité de Paris* met fin à la guerre de Sept Ans et réconcilie la France, la Grande-Bretagne et l'Espagne. La Grande-Bretagne obtient de la France l'Île Royale, l'Île Saint-Jean, l'Acadie et le Canada.

Canada, soit un par année en moyenne.⁹⁴ Parmi les nouveaux venus, on comptait quatre médecins, quelques ecclésiastiques et aussi des représentants des arts, comme des peintres, des musiciens et des poètes. Pendant les trois premières années de la Révolution, les Français ne venaient que très peu. Un grand nombre d'entre eux ne faisaient que passer et s'installaient aux États-Unis. Après l'exécution de Louis XVI, la Révolution a déclaré la guerre à la Grande-Bretagne. L'état de guerre devenait public au Québec dans une proclamation du lieutenant-gouverneur Clarke à la fin d'avril 1793.⁹⁵ Désormais, les Français étaient des ennemis et les administrateurs anglais déployaient tous les moyens pour attacher le Canada à la Grande-Bretagne. Pour cette raison une loi a été introduite qui imposait à tous les Français qui étaient arrivés au Canada après le premier mai 1792, de se faire connaître et de déclarer les raisons pour lesquelles ils étaient venus.⁹⁶ Malgré toutes ces restrictions, les immigrants français étaient très importants pour la population canadienne – surtout dans le domaine de l'éducation cléricale. Bien que les autorités anglaises craignissent un trop fort amour de l'ancienne mère patrie chez les Canadiens, elles étaient forcées d'engager des prêtres catholiques français qui s'occupaient du manque d'éducateurs religieux d'antan.⁹⁷ Avec l'arrivée des prêtres, la vie culturelle a recommencé à être pénétré par les idéologies françaises.

2.1.3. *Le métier d'écrivain au Québec*

Sous le Régime français, le métier d'auteur n'était pas du tout usuel. Très peu de personnes écrivaient ce qui peut s'expliquer par un taux d'analphabétisme extrêmement élevé : il n'était même pas nécessaire d'être savant car on engageait d'autres personnes pour ces tâches.⁹⁸ L'analphabétisme était donc présent dans toutes les couches sociales et travers tous différents revenus salariaux. Les seules personnes qui travaillaient avec les mots, étaient des fonctionnaires, des missionnaires ou des

⁹⁴ GALARNEAU, *Les Français au Québec durant la Révolution (1789-1815)* dans GRENON, *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, p. 44.

⁹⁵ Ibid, p. 45.

⁹⁶ Ibid, p. 46.

⁹⁷ Ibid, p. 52f.

⁹⁸ MATIVAT, Daniel, *Le métier d'écrivain au Québec*, Boisbriand : Triptyque, 1996, p. 173.

voyageurs qui consignaient leurs expériences à l'étranger par écrit, mais il ne s'agissait dans aucun de ces cas de littérature. L'accès aux livres était très limité et les imprimeries n'existaient guère. A cause de ce manque de livres, il était impossible d'établir une vie littéraire.

Avec la Conquête en 1760, plus de deux mille personnes instruites ont quitté le pays.⁹⁹ Beaucoup d'églises ont été détruites et le clergé trouvait de moins en moins de relèves pour la population. Pour éviter un soulèvement possible du peuple québécois contre les Britanniques, les autorités anglaises ont offert des avantages quotidiens aux francophones. Avec l'*Acte de Québec*¹⁰⁰ en 1774, on a eu des occasions qui devaient normalement permettre aux Canadiens de s'intégrer à la culture anglophone.¹⁰¹ Malgré tous ces efforts, les Canadiens se sentaient plus encouragés à former une élite intellectuelle et hostile au gouvernement au pouvoir. Ils accentuaient leur colère dans la manipulation des médias ainsi que dans les associations à leur disposition.¹⁰² C'est à partir de ce revirement que le peuple canadien a créé un champ littéraire sur son territoire. L'évolution entraînait la fondation des imprimeries et des ateliers artistiques ainsi que la multiplication des clubs et des associations d'écriture. Le projet le plus ambitieux était l'installation d'une académie sur le modèle français. « *L'Académie de Montréal* » a été fondée en 1778, mais a été supprimée peu après sa création par les Sulpiciens.¹⁰³ Pour la population majoritairement analphabète, les idées révolutionnaires des Lumières se sont lentement infiltrées.

Peu à peu, les institutions culturelles comme les bibliothèques sont devenues plus présentes dans les villes. Le journalisme et l'écriture sont devenus de nouveaux secteurs professionnels bien que leur nombre soit resté modeste. Malgré l'analphabétisme toujours répandu dans la population, des imprimeurs étaient essentiels à Montréal. Des instruits lisaient les informations et commentaires à haute voix aux intéressés.¹⁰⁴ Pour contourner un emprisonnement menaçant, ceux-ci étaient

⁹⁹ Ibid, p. 174.

¹⁰⁰ *L'Acte de Québec* date de 1774 et garde sa validité jusqu'à 1791.

¹⁰¹ MATIVAT, *Le métier d'écrivain au Québec*, p. 173.

¹⁰² Ibid, p. 175.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ LAGRAVE, Jean-Paul de, *Fleury Mesplet (1734-1794). Imprimeur, éditeur, libraire, journaliste.*, Ottawa : Patenaude Éditeur, 1985, p. 249.

souvent des étrangers, notamment des Français récemment immigrés comme par exemple le Malouin Joseph Quesnel.¹⁰⁵

2.1.4. Les influences dans la littérature et dans les médias

La *Gazette de Montréal* est un très bon exemple de l'influence de l'idéologie des Lumières au Québec : Fleury Mesplet, issu d'une famille d'imprimeurs est né à Marseille en 1734 et s'installait à l'âge de quarante-deux ans à Montréal pour établir une presse libre. Il est resté sur place après la reconquête du pays par les troupes britanniques et a fondé en 1778 la *Gazette littéraire*.¹⁰⁶ Malgré son nom, le journal n'était pas une revue littéraire telle que l'on en trouvait en Europe à cette époque : elle présentait plutôt des « nouvelles littéraires » que des critiques de textes parus.¹⁰⁷ En 1778, les idées philosophiques de Voltaire connaissaient un grand succès à Paris et Mesplet a été le premier éditeur à les diffuser au Québec.

Dès le début de la Révolution américaine, Mesplet a été encouragé par les rebelles à propager leur philosophie.¹⁰⁸ Sa revue littéraire contenait surtout les idées des Lumières et il a publié plusieurs textes de Voltaire ce qui lui valu un emprisonnement de plus de trois ans. Les articles se prononçaient pour un anticléricisme et appelait au « règne de la raison ». ¹⁰⁹ Après sa libération, il a trouvé le courage de fonder la *Gazette de Montréal*, dont le premier numéro paraissait le 25 août 1785. La nouvelle revue française de quatre pages était une combinaison de la *Gazette littéraire* avec des rédactions informatives.¹¹⁰

Lors du déchaînement de la révolution française en 1789, le journal de Mesplet a publié divers extraits d'ouvrages des Lumières avec l'objectif de diffuser les idéaux des révolutionnaires. Cette démarche était extrêmement risquée et il est évident que l'éditeur ne pouvait pas présenter son journal ouvertement comme porte-voix

¹⁰⁵ Ibid, p. 176.

¹⁰⁶ SIMARD, *La révolution française au Canada français*, p. 135f.

¹⁰⁷ ANDRÈS, Bernard/ BERNIER, Marc André (sous la direction de), *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Saint Nicolas : Les Presses de l'Université de Laval, 2002, p. 103f.

¹⁰⁸ GRENON, *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, p. 65.

¹⁰⁹ Ibid, p. 68.

¹¹⁰ SIMARD, *La révolution française au Canada français*, p. 136.

voltairien. Parfois, Mesplet modifiait même des textes des philosophes pour les adapter à la situation politique du Canada français qui a finalement mené aux Rébellions de 1837-1838.¹¹¹ Les autres publications issues de son imprimerie étaient des calendriers ou almanachs, des manuels ou des codes de droit.¹¹² Ces sont tous des produits qui représentaient un risque financier minime, le gros de l'activité de l'imprimeur était sans doute son journal quotidien.

Pendant la Révolution française, les lecteurs des journaux ont été divisés dans leurs opinions, et ils se jetaient sur des écrits pour ou contre la Révolution. Il est important de souligner qu'avec la Révolution, la liberté de presse est devenue réalité.

Bien sûr, le milieu artistique a aussi été une preuve de l'influence de la Révolution dans l'esprit et l'action de la population et des chansons et des poèmes antirévolutionnaires se répandaient.¹¹³

Comme mentionné au début de ce chapitre, la Révolution française n'a pas eu de conséquences directes au Québec sous le régime britannique. Mais on remarquait de toute évidence des influences secondaires ne serait-ce qu'un esprit de détermination « d'organiser leur société afin de servir leurs propres intérêts »¹¹⁴.

2.2. La Révolution tranquille (1968)

Avec toute l'influence du clergé dans la vie quotidienne, les Québécois sont devenus une minorité culturelle dans leur propre province : une grande partie de l'économie québécoise a été conduite par des investisseurs anglophones ou étrangers et des tendances révoltantes ont été opprimées à l'instant.¹¹⁵ L'industrialisation s'intensifiait et l'économie du Canada détenait la suprématie commerciale grâce à l'expansion de bois.¹¹⁶ Après la Première Guerre mondiale, le Québec se présentait comme la région la plus urbanisée et rentable du Canada.

¹¹¹ Ibid, p. 140f.

¹¹² MATIVAT, *Le métier d'écrivain au Québec*, p. 177f.

¹¹³ GRENON, *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, p. 72.

¹¹⁴ HARE, John E., *La pensée socio-politique au Québec. 1784-1812*, Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977, p. 84.

¹¹⁵ SAUER, *Der Aufbruch des franko-kanadischen Dramas im Umfeld der „Révolution tranquille“ in den 60er Jahren*, p. 16f.

¹¹⁶ ENGELBERTZ, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980. Un théâtre politique*, p. 17.

Bien que la population franco-canadienne ait composé plus de 28% de la population totale canadienne, le salaire des Québécois était inférieur que celui des habitants anglophones du pays.¹¹⁷ Après la Seconde Guerre mondiale, le mécontentement concernant le tort et la répression s'est aggravé. Sous le gouvernement libéral de Jean Lesage, plusieurs réformes s'imposaient dans les domaines politiques, économiques, sociaux et culturels qui soulignaient le détachement du peuple québécois du Canada anglais. Avec cette nouvelle forme d'identité, le passé traditionnel a été scellé.

Le caractère principal de ce changement populaire était la révolte contre l'influence énorme de l'église catholique dans la vie privée et publique. Comme déjà mentionné plus tôt, l'église catholique jouait un tel rôle dans la province de Québec, même après la Conquête de l'Angleterre protestante, que nous pouvons parler d'une « *théocratie canadienne* ». ¹¹⁸ Après avoir rendu l'église responsable de l'arriération du Québec, le parti libéral s'est chargé de la laïcité. Désormais, la société québécoise se distinguait par la langue française et non par la foi catholique.

Avec une augmentation de ses compétences économiques, le Québec prenait de l'ampleur sur le marché international ainsi qu'à l'intérieur du pays. La modernisation de l'économie a entraîné des changements majeurs dans la vie au travail des Québécois. On remarquait une formation rapide de divers syndicats et associations qui ne succombaient pas sous l'égide du clergé.¹¹⁹

Les modifications se sont étendus entre autres au système de l'éducation et de la santé – deux domaines qui étaient aussi dominés par les autorités religieuses.

Un grand événement marquant dans le développement du Québec d'une province pourrie à une puissance économique sérieuse a été la nationalisation des compagnies privées de l'électricité en 1963.¹²⁰ Avec cette transformation en un établissement public, beaucoup de postes de travail ont été créés et le gouvernement était « forcé » d'offrir une éducation adaptée aux besoins de la population. Les

¹¹⁷ PELLERIN, Jean, *Le Canada français*, dans *Esprit*, 311, Paris : Transfaire, 1962, p. 672.

¹¹⁸ SLOAN, Thomas, *Une révolution tranquille?*, Montréal : HMH, 1965, p. 46.

¹¹⁹ Ibid, p. 54.

¹²⁰ VAUGEOIS, Denis/ LACOURSCIÈRE, Jacques (sous la direction de), *Histoire. 1534-1968*, Montréal : Éditions du Renouveau Pédagogique, 1968, p. 552f.

conséquences étaient énormes ce qu'on peut observer par les chiffres d'inscriptions à l'université qui "ont doublé/se sont multipliés" en cinq ans, après l'introduction à un accès à l'éducation pour tout le monde jusqu'à l'université. Le CEPEG¹²¹ est jusqu'à aujourd'hui une institution québécoise singulière et offre un accès moderne à l'enseignement supérieur.

En résumé, nous pouvons dire que la population a vécu une époque innovatrice dans les années soixante. L'église perdait son pouvoir dans la province très catholique et la société commençait à prendre ses affaires en main. Le recul de l'influence religieuse, la réforme scolaire et le mouvement indépendantiste étaient des mots-clés vers un Québec souverain. La conception de la population s'approchait de plus en plus, avec un nouveau courage, d'un « nationalisme québécois ». Le 3 août 1967, Charles de Gaulle s'est déclaré partisan de la souveraineté totale du Québec. La même année, René Lévesque, l'idole de la société francophone au Canada, quittait le Parti libéral pour fonder le Mouvement Souveraineté- Association pour un Québec indépendant.¹²²

L'épanouissement du roman franco-canadien a débuté à partir du 19^{ème} siècle. Malgré l'intérêt de la population dans la littérature nationale, les possibilités d'éclosion restaient, sous le patronage du clergé conservateur, limitées. Les romans de l'époque se sont occupés avec la vie rurale, ils décrivaient et glorifiaient les coutumes ainsi que les traditions du Québec.¹²³ Avec le best-seller international de Louis Hémon *Maria Chapdelaine*¹²⁴ en 1914, le roman du terroir fleurissait.¹²⁵

¹²¹ Un collège d'enseignement général et professionnel (CEGEP) est un établissement d'enseignement collégial au Québec qui prépare l'entrée à l'Université ou à une formation technique. Cet apprentissage dure entre deux et trois ans et existe uniquement au Québec. Paul Gérin-Lajoie du Parti national inaugure ce système de formation en 1967.

¹²² VAUGEOIS/ LACOURSCIÈRE, *Histoire. 1534-1968*, p. 559.

¹²³ PLOCHER, Hanspeter, *Schwesterherzchen (Les Belles-sœurs)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 8.

¹²⁴ Louis Hémon rédige *Maria Chapdelaine* en 1913. Aujourd'hui il est nommé le roman le plus célèbre du Canada français. Maria, protagoniste du roman, est mise dans le contexte pauvre des colons dans un paysage rural du Québec. Elle est obligée de se décider entre trois admirateurs qui pourraient tous être intéressants pour sa vie ultérieure.

¹²⁵ PLOCHER, *Schwesterherzchen (Les belles-sœurs)*, p. 8.

De plus, les changements de la Révolution tranquille ont eu des influences sur la vie culturelle au Québec. Beaucoup de chansonniers et poètes assimilaient leurs pensées dans leurs œuvres.

2.2.1. La littérature pendant la Révolution tranquille

Depuis la mort de Maurice Duplessis¹²⁶ en 1959, les idéologies de la future Révolution tranquille ont commencé à produire un effet dans le paysage littéraire québécois. La création de revues critiques reflétait les exigences de l'élite intellectuelle du pays. Les voix qui se sont élevées pour un changement rudimentaire s'amplifiaient et trouvaient dans les journaux et revues une place nettement publique, dont les plus populaires étaient les revues de création littéraire *Parti pris* et *La barre du jour*.¹²⁷

La littérature dans toutes ses sous-catégories comme la poésie, le roman, mais aussi le théâtre et la chanson, occupait une plus grande valeur que jamais. Avec ce mouvement culturel, les maisons d'éditions se multipliaient aussi pour créer une littérature autonome en Amérique du Nord et indépendante de la France.¹²⁸ Pleins d'institutions littéraires se sont établies au Québec, on fréquentait des Salons du livre et primait de jeunes journalistes et auteurs avec des prix et distinctions. La littérature comme institution et profession québécoise devenait finalement une réalité au Canada francophone.¹²⁹

2.2.2. L'utilisation du joul

C'est à partir des années soixante que les auteurs et écrivains québécois se sont posés la question d'une utilisation littéraire de la langue *canadienne-française* dans

¹²⁶ Maurice Duplessis fut pour la deuxième fois le Premier ministre au Québec de 1944 jusqu'à sa mort en 1959. On le rend indirectement responsable pour les prémices de la Révolution tranquille, évoquée par le mécontentement de la population québécoise causé par son gouvernement. Son parti l'Union nationale représente l'aile très conservatrice et hiérarchisée qui distingue généralement une masse de travailleurs et une masse dirigeante industrielle. Le désir de changement et de modernisation de la société intellectuelle donne finalement lieu à de véritables transformations sociales qu'on appelle la « Révolution tranquille ».

¹²⁷ BEAUDRY, Jacques (sous la direction de), *Le rébus des revues*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1998, p. 117.

¹²⁸ LABSADE, Françoise Tétu de, *Le Québec : un pays, une culture*, Boréal : Québec, 1990, p. 418.

¹²⁹ Ibid, p. 20.

leurs œuvres. Jusqu'aux événements de la Révolution tranquille, les romans, les récits, les pièces de théâtres ont été écrits dans le français standard de l'Hexagone. Ce français « propre » ne se distinguait pas du français québécois en terme de dialecte ni de patois, mais de prononciation et d'un certain lexique.¹³⁰ Le « joual » décrivait plus un état de langue que l'institutionnalisation d'une nouvelle langue, un mélange entre des anglicismes, de l'ancien français, des néologismes et le français standard de l'Hexagone.¹³¹ Comme le français était devenu une des caractéristiques les plus marquantes du Québec, l'utilisation de la langue québécoise dans la vie culturelle, sociale et administrative jouait encore un plus grand rôle qu'avant. Bien sûr, l'utilisation du joual représentait à part d'un symbole distinctif aussi « (...) *un moyen de provoquer, de choquer, un moyen de colonialisme* ». ¹³²

Beaucoup d'auteurs s'en servaient pour leurs romans (comme par exemple Jacques Renard), pour leurs poèmes (pensons ici à Gérald Godin) ou justement le représentant le plus connu, Michel Tremblay, qui contribuait à sortir le joual de la sphère privée pour la scène théâtrale.¹³³ Mais c'est aussi grâce à quelques journaux comme le *Parti pris* que le parler québécois ou joual gagne « (...) *sa dimension politique* ». ¹³⁴ Avec la publication de plusieurs poèmes et essais rédigés dans la langue des Québécois, les rédacteurs du journal défendait la liberté artistique et déclenchait une politisation dans le monde littéraire montréalais.¹³⁵

Dans une entrevue avec le critique littéraire André Major, le journaliste Malcolm Reid illustre dans son livre *Notre parti est pris* la complexité de l'emploi du joual qui est entre autres marqué par l'intervention des anglicismes. La littérature en joual était avant tout créée pour être écoutée, et non pour être lue. Avec le début de l'écriture en joual, il fallait « (...) *franciser l'orthographe* (...) » de certains mots anglais ce qui implique l'affinité de la langue québécoise à la langue anglaise jusqu'à un certain

¹³⁰ Ibid, p. 421.

¹³¹ NARDOCCHIO, Elaine Frances, *Theatre and politics in modern Québec*, Edmonton: University of Alberta Press, 1986, p.50.

¹³² REID, Malcolm, *Notre parti est pris*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2009, p. 172.

¹³³ JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles sœurs*, p. 24f.

¹³⁴ ENGELBERTZ, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980. Un théâtre politique*, p. 23.

¹³⁵ Ibid, p. 31.

point.¹³⁶ Cette forme linguistique ne se prête pas à une fixation écrite. L'influence sur les chansonniers est certainement aussi importante que celle sur la littérature. La chanson politique est devenue très populaire, surtout dans la métropole artistique au Québec, à Montréal. Depuis longtemps, les artistes québécois n'étaient reconnus dans leur patrie qu'après leur succès à l'étranger. L'exemple le plus connu est certainement celui de Félix Leclerc¹³⁷ qui a dû attendre sa gloire comme chansonnier, écrivain et poète à Paris dans les années cinquante pour être célébré au Québec.¹³⁸

Avec les événements de la Révolution tranquille, une nouvelle conscience des artistes originaux s'est répandue. Non seulement les artistes ont été reconnus au Québec, mais ils attiraient aussi les regards du monde entier.

2.2.3. Le rôle du théâtre dans un Québec moderne

Avec tous les événements autour d'une quête d'identité québécoise, beaucoup d'organisations publiques et privées se sont créées au Canada français. Le nombre de pièces de théâtres publiées augmentait sans cesse. En 1960, l'École nationale de théâtre a ouvert ses portes à Montréal et avec elle plusieurs institutions gouvernementales comme l'*Institut des affaires culturelles* avec un département exclusivement réservé au théâtre. Des soutiens financiers facilitaient la production des troupes et des amateurs aussi pouvaient se présenter sur scène.¹³⁹ Le théâtre québécois commençait finalement à s'arranger de façon professionnelle : le *Centre d'essai des auteurs dramatiques* (CEAD) organise régulièrement, de nos jours encore, des tables rondes, des discussions autour de la mise en scène de nouvelles pièces et des lectures publiques par des acteurs professionnels.¹⁴⁰

Malgré tous les efforts qui poussaient le québécois plus au centre des activités artistiques, le théâtre prend, même un peu plus visiblement que le roman, cette langue

¹³⁶ REID, *Notre parti est pris*, p. 172.

¹³⁷ Félix Leclerc est né en 1914 au Québec. À partir des années 1950, il vit un grand succès en France. Quelques années plus tard, il retourne au Québec et continue à donner des spectacles ainsi que des concerts.

¹³⁸ MATHIEU, Jacques/ LACOURSIÈRE, Jacques, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1991, p. 288.

¹³⁹ NARDOCCHIO, *Theatre and politics in modern Québec*, p. 50f.

¹⁴⁰ Ibid, p. 52.

« *que l'on n'écrit pas* » en charge.¹⁴¹ Dans son article sur l'histoire de la langue québécoise et sa diffusion dans les arts modernes, Danielle Trudeau affirmait l'importance de la langue populaire dans le contexte du théâtre québécois. Selon elle, la langue elle-même représente le personnage principal dans une pièce de théâtre. Il s'agit du plaisir de suivre les dialogues et les envols de ce langage. En plus, l'auteure explique qu'avec le succès de Michel Tremblay, la façon de parler québécois sur la scène incarne d'une certaine manière l'histoire tragique du Québec lui-même avec ses révoltes et le refus des autorités anglophones puis françaises.¹⁴² Avec la reconnaissance du joual comme langue populaire des Québécois et avec cette nouvelle authenticité le « vrai monde » conquiert les planches.

¹⁴¹ TRUDEAU, Danielle, *Léandre et son péché*, dans CORBETT, Noël, *Langue et identité. Le Français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1990, p. 330.

¹⁴² Ibid.

3. JOSEPH QUESNEL (1749-1809)

Les offres culturelles au Québec vers 1800 sont modestes. Joseph Quesnel, qui vient d'une famille cultivée et douée et dont la culture générale semble être au-dessus de la moyenne, a des difficultés à s'adapter dans son nouveau pays après son arrivée.

Le théâtre dramatique, les expositions et les concerts sont beaucoup plus fréquents en France qu'en Amérique du Nord. Son intérêt pour les spectacles artistiques ne s'affaiblit pas et, à chaque retour en France, il fréquente des théâtres, des opéras ou d'autres endroits possibles pour sa passion culturelle.¹⁴³ Le manque de divertissement culturel au Québec est sûrement une des raisons pour lesquelles Quesnel se sent responsable de fonder un groupe de théâtre professionnel. Peu après son arrivée, Quesnel joue lui-même comme acteur sur des scènes de Montréal et fonde –certainement inspiré par son plaisir de fréquenter le théâtre et l'opéra- le « Théâtre de Société » en 1789.¹⁴⁴

La fondation de cette troupe représente le premier pas littéraire de Quesnel qui s'oriente vers les théâtres parisiens de l'époque. Le nom est écrit en majuscules ce qui souligne le monopole de cette fondation au Québec. Son ambitieux projet est de réaliser l'organisation d'une saison théâtrale professionnelle à Montréal. Malheureusement, il se sentait toujours comme en France, le pays qui aurait probablement accepté et honoré son œuvre littéraire : évidemment, pour l'église québécoise le nouveau développement d'un paysage théâtral était une épine dans le pied, et elle essayait tout pour occasionner la cessation de la troupe. Deux semaines après la fondation de la troupe, le curé de Montréal refusait de donner l'absolution à ceux qui assisteront aux représentations.¹⁴⁵

En réaction à la diffamation de l'art théâtral, une discussion publique s'est déclenchée et Quesnel et ses collaborateurs artistiques ont pris position publiquement,

¹⁴³ DOUCETTE, Leonard, *The drama of our past: major plays from nineteenth-century Quebec*, Toronto: University of Toronto Press, 1997, p. 5.

¹⁴⁴ Ibid, p. 6.

¹⁴⁵ ROBERT, Lucie, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-mané*, dans *Voix et images*, 20, Montréal : 1995, p. 374.

bien que parfois anonymement¹⁴⁶, dans la *Gazette de Montréal* pour défendre la comédie sur scène.¹⁴⁷ Comme résultat de la querelle, le « Théâtre de Société » était obligé d'arrêter ses représentations après la première saison de son existence.¹⁴⁸ Malgré sa prompte fermeture, la troupe présente six pièces entre le 24 novembre 1798 et le 9 février 1799 dont la pièce de Quesnel lui-même, considérée comme première pièce québécoise, *Colas et Colinette ou le Bailli dupé*.¹⁴⁹ C'est seulement en 1804, que le « Théâtre de Société » revient brièvement et la troupe recommence à donner des représentations pendant quatre soirées dont la dernière a eu lieu le 22 février de l'année suivante.¹⁵⁰

Malgré le caractère primaire/préparatoire de la littérature théâtrale au Québec, nous analyserons, dans la présente analyse, deux autres pièces de Quesnel qui ont une signification majeure pour l'œuvre révolutionnaire en Amérique du Nord.

Quesnel laisse beaucoup de références dans ses textes qui prouvent de sa formation littéraire en France. Comme il travaille comme écrivain ainsi que compositeur, les pièces musicales prennent un rôle important dans ses œuvres théâtrales.

Les pièces de Joseph Quesnel sont souvent influencées par les expériences personnelles du poète. Son point de vue politique correspond à la monarchie et est contre les idées révolutionnaires dans sa patrie « qui ont abouti à la suppression de plusieurs de ses intérêts (...) »¹⁵¹. Néanmoins, il faut mentionner le fait que Quesnel n'a pas toujours eu cette position politique. En tant que jeune homme en France, il a évidemment été en contact avec les idées des philosophes des Lumières. C'est surtout dans sa nouvelle patrie québécoise, qu'il a choisi de se conformer et de vivre dans les règles catholiques. Dans une lettre, adressée à son ami Pierre-Louis Panet,

¹⁴⁶ Dans la *Gazette de Montréal* du 7 janvier 1799, Quesnel lui-même prend position dans la dispute avec le clergé. Sous le pseudonyme « Un Acteur », il défend la moralité du théâtre et cite des exemples concrets du maniement de la situation en France.

¹⁴⁷ HAYNE, David M., *Le théâtre de Joseph Quesnel*, dans WYCZYNSKI, Paul (sous la direction de), *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal : Fides, 1976, p. 110f.

¹⁴⁸ Ibid, p. 7.

¹⁴⁹ ROBERT, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-mané*, p. 367.

¹⁵⁰ HAYNE, *Le théâtre de Joseph Quesnel*, p. 111.

¹⁵¹ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 202.

Joseph Quesnel reproche au jeune homme inexpérimenté son engouement pour les Lumières. En même temps, il confesse ses jeunes intérêts pour le système des Lumières, ce qui indique assez la position mitigée de Quesnel par rapport aux penseurs comme Voltaire et Rousseau :

« Vous écrits comme Rousseau
Et vous pensez comme Voltaire
Votre style aurait pu naguère
Ebranler mon faible cerveau
Mais aujourd'hui que le dogme implicite
Enchaîne mon opinion
Je soumets mon esprit et sur la loi écrite
Je fonde mon espoir et ma religion
[...]
Au tems jadis, je prêchais en apôtre
Et j'enseignais un système tordu
Aujourd'hui le chemin battu
Me semble plus sur qu'aucun autre
Vous y viendrez, Ami, et je vous l'ai prédit
De vous je juge par moi même
Mais jeune encor bien portant, plein d'esprit
Que faut-il pour se faire un système. »¹⁵²

À partir de l'année 1793, Quesnel se retire graduellement des affaires. Il s'installe avec son épouse dans la banlieue de Montréal, à Boucherville. Il continue avec ses créations littéraires et écrit des poèmes, des chansons et deux autres pièces de théâtre. « *Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret, comédie en un acte et en prose, mêlée des couplets* », ainsi le nom complet, porte comme date de composition « An IX de la République » et donc 1800-1801. Par contre, l'action se déroule sous le régime de terreur de Robespierre en 1793-1794. L'autre pièce de Quesnel s'intitule *L'Anglomanie ou Le Dîner à l'anglaise. Comédie en un acte et en vers* a probablement été écrite en 1803, bien que les historiens littéraires ne peuvent pas en être certains. La pièce contient des références à un poème¹⁵³ de Ross Cuthbert,

¹⁵² LEMIRE, *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, p. 152. La citation des passages de texte dans ce mémoire est équivalente à celui dans les livres de Quesnel et Tremblay. L'auteur ne modifie ni marque ni corrige pas les fautes de grammaire, accordées aux règles orthographiques valables aujourd'hui. Les passages de texte énumérés se trouvent toujours entre guillemets.

¹⁵³ Il s'agit ici du poème « L'Aréopage », publié le 10 mars 1803 dans la *Gazette de Montréal*, p. 7.

écrit en 1803 ce que laisse supposer l'achèvement de la pièce de Quesnel dans la même année.¹⁵⁴

Comme poète-musicien, Joseph Quesnel a réussi à unir les arts de la littérature et de la musique de la même façon. Toutes les références données dans ses pièces, qui se reportent à des textes antérieurs, affirment la profonde érudition de ce premier auteur dramatique du Québec. Les références ne sont pas sans effet sur l'écriture dramatique, peu importe s'il s'agit de références immédiates ou d'emprunts plus cachées.¹⁵⁵

3.1. L'Anglomanie ou le Dîner à l'Anglaise

L'action de la pièce *L'Anglomanie ou le Dîner à l'Anglaise* se déroule à la campagne chez Monsieur Primembourg, le seigneur de paroisse. Autour du chef de famille se trouvent tous ses proches : sa femme, une bonne bourgeoise discrète; sa mère, la Douairière de Primembourg qui brille surtout à la fin de la pièce en révélant la morale de la situation vécue; son cousin Vielmont, un loyal officier français; sa fille Lucette, jolie et ambitieuse; et son gendre, le Colonel Beauchamp, entiché de tout ce qui est anglais. L'aide-de-camps du Gouverneur réussit à persuader le Gouverneur de venir dîner chez M. Primembourg. Ce dernier est ravi et essaie tout pour se présenter de son mieux. La famille profrançaise est exclue de l'invitation par contre un médecin allemand est invité. Tout ça, parce que Monsieur Primembourg s'en remet à son gendre pour prendre toutes les dispositions nécessaires et ce dernier est persuadé qu'il faut bien choisir la compagnie de table en ayant le Gouverneur comme invité. L'histoire se finit avec l'annulation de l'invitation du côté de l'invité qui préfère remettre le dîner à un autre soir où toute la famille Primembourg peut être présente.

Dans cette première pièce de théâtre de Quesnel que nous allons étudier, les références à d'autres textes littéraires sont parfois très claires. Commençons avec Monsieur Primembourg qui rappelle beaucoup le *Bourgeois Gentilhomme* de

¹⁵⁴ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 207.

¹⁵⁵ ROBERT, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-manie*, p. 367.

Molière.¹⁵⁶ Avec ses efforts forcés pour faire partie de la bourgeoisie de l'époque, il se rend ridicule devant toute sa famille qui l'entoure et se laisse repousser par son ignorance. C'est un homme riche, mais naïf, qui a toute confiance en son gendre et son titre de noblesse et qui ne s'occupe pas de la bravade des membres de sa famille. Avec l'écart du poète et d'une partie de sa famille et avec l'invitation du médecin allemand, le seigneur sélectionne très précisément les partenaires de discussion pour le gouverneur et il se pare de la présence d'un savant.

Le médecin allemand est une allusion à un médecin militaire de la Hesse qui pratiquait à Boucherville et qui était une connaissance de Quesnel. Le médecin est un des personnages traditionnels par lesquels le comique de la pièce est provoqué. Déjà son nom est très marquant et important pour la qualité de son rôle attribué : le nom de Monsieur « Pancrève » est constitué des mots « pan » du grec, ce qui signifie « tout » et le verbe « crever ». La signification de celui-ci est énoncée dans la scène quatre :

LE DOCTEUR

« Sur quatre pleurésies

Que ch'affais à traiter, il n'en est mort que trois. »

LE COLONEL à M. PRIMEMBOURG

« Trois sur quatre! vraiment c'est fort heureux, je crois. »¹⁵⁷

Avec le personnage du docteur Pancrève, d'origine allemande, mis en scène avec un fort accent, Quesnel ne manque pas les professionnels imbus dans leur art. Aussi, le poète Monsieur François réfère à des traces autobiographiques dans l'œuvre du malouin : cette personne, qui incarne Quesnel lui-même, apparaît dans plusieurs de ces textes et, avec la prononciation de l'époque, il correspond à « Français »¹⁵⁸, ce qui est un appel assez direct à la création de salons littéraires de culture française.

Le titre de la pièce reflète le contenu en peu de mots. L'anglomanie de l'époque était présente dans tous les domaines de la vie publique et privée. Le texte joue avec l'incarnation des mœurs anglaises dans la culture française. L'usage de

¹⁵⁶ HAYNE, *Le théâtre de Joseph Quesnel*, p. 115.

¹⁵⁷ QUESNEL, Joseph, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, Notre-Dame-des-Neiges: Trois Pistoles 2003, p. 42.

¹⁵⁸ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 202.

l'anglomanie dans les œuvres littéraires de l'époque avait comme but principal la comparaison des deux nationalités opposantes. Il s'agissait d'accuser l'un et de célébrer l'autre.¹⁵⁹ C'est un tableau dramatique qui représente la bourgeoisie canadienne qui s'assimile à la culture au pouvoir, donc à la culture anglaise, à la fin du XVIII^e siècle. Beaudoin Burger remarque, dans son texte sur l'œuvre franco-canadienne de Quesnel, que

« (...) l'assimilation culturelle des Canadiens n'était donc pas d'abord linguistique, mais du domaine de l'apparence ou de la mode vestimentaire et des manières (...). ».¹⁶⁰

Dans la pièce analysée, nous trouvons plusieurs passages qui se réfèrent à l'anglomanie de l'époque et quels effets elle avait sur les personnages principaux attirés par cette mode. Dès la première scène, Monsieur Primembourg confesse, selon les recommandations du son gendre, la nécessité d'un changement dans sa maison :

« Ma femme, ma maison, mes meubles, ma pendule,
Rien n'était à l'anglaise, et jusqu'à mes couverts
Tout rappelait chez moi le temps des Dagobert;
Mais docile à vos soins, à vos conseils fidèles,
Je changeai tous mes plats, je fondis ma vaisselle;
Et changeant l'or en cuivre et l'argent en laiton,
Ma maison fut en peu mise sur le bon ton. »¹⁶¹

Quand Monsieur Primembourg invite au dîner, il est hors de question de préparer un menu à part du style à l'anglaise. Comme déjà évoqué plus haut, l'assimilation anglaise se définit par des faits superficiels comme le choix de rafraîchissement. Le thé symbolise ici les mœurs anglaises. Il est synonyme, pour toute la culture, de l'élite. Dans la deuxième scène de la pièce, le snobisme du Canadien est présenté de façon humoristique. Seule la Douairière de Primembourg se montre allergique au thé et se plaint de l'enthousiasme donné à cette nouvelle habitude :

« Avec tout ce thé-là! Du temps de nos Français

¹⁵⁹ GRIEDER, Josephine, *L'Anglomanie in France. 1740-1789. Fact, fiction and political discourse*, Genève: Librairie Droz, 1985, p. 68.

¹⁶⁰ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 208.

¹⁶¹ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p. 28f.

Qu'on se portait si bien – en buvait-on jamais?
Jamais – que pour se remède, ou bien pour la migraine;
Mais avec vos Anglais la mode est qu'on le prenne
Soir et matin, sans goût et sans nécessité (...) »¹⁶²

Dans cette citation, la rivalité entre les Anglais et les Français devient clairement visible, la mère du grand admirateur de la culture anglophone se montre allergique au thé. Le colonel Beauchamp s'adresse à la Douairière de Primembourg qui ne veut pas se soumettre à ce phénomène de mœurs, la mode anglaise, et l'appelle familièrement « Mémé ». ¹⁶³

« Chez tous nos gens en place
Être prié du thé, Mémé, c'est une grâce
Que le rang qu'on occupe a seul droit d'exiger. »¹⁶⁴

La famille Primembourg est donc divisée en deux champs opposés : les supporteurs des manières anglaises, comme Monsieur Primembourg, son gendre et Lucette. Par contre, Madame Primembourg et la Douairière se montrent sceptiques devant ce projet politique et ne consentent pas à adopter de nouvelles convenances.

La pièce est explicitement destinée à un public canadien. La mention du pays paraît dans la scène six à travers le poète Monsieur François, qui se plaint de l'ignorance des Canadiens par rapport aux arts littéraires.¹⁶⁵ Ce contexte géopolitique indique l'attache à la vie canadienne. Contrairement aux autres pièces de Quesnel, cette liaison est la raison pour laquelle elle joue un si grand rôle dans la littérature québécoise. Camille Roy est un des premiers critiques littéraires à analyser l'œuvre de Quesnel. Selon lui, les pièces de *théâtre Colas et Colinette* ainsi que *Les Républicains français ou la Soirée du Cabaret* « ne se peuvent rattacher que par l'auteur lui-même à l'histoire de la littérature canadienne. ». ¹⁶⁶ Comme les

¹⁶² Ibid, p. 31f.

¹⁶³ ANDRÈS, *Archéologie de La comédie et du théâtre lyrique au Québec : Joseph Quesnel (1746-1809)* dans *Artexto, Revista do Departamento de Letras et Artes, Fundação Universidade do Rio Grande*, 8, Rio Grande : FURG 1997, p. 37.

¹⁶⁴ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p. 45.

¹⁶⁵ Ibid, p. 48.

¹⁶⁶ ROY, Camille, *Nos origines littéraires*, Québec : L'action sociale, 1909, p. 144.

personnages principaux ne sont pas de la nationalité canadienne, le contexte des pièces n'est pas complètement à défricher. La lecture et la représentation des textes dépendent des Français pour qui Quesnel les a composés. À la différence des pièces mentionnées, *L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* est une pièce d'inspiration canadienne dans laquelle l'anglomanie ne désigne pas

« [...] en effet, un ridicule qui était réservé à quelques familles canadiennes-françaises qui en sont aujourd'hui atteintes et victimes, et qui s'imaginent qu'elles font paraître, dans notre société, une distinction d'esprit et de manières d'autant plus grande qu'elles se laissent davantage pénétrer par les modes et les mœurs anglaises, et qu'elles trahissent plus volontiers, avec leurs traditions, leur sang et leur langue. »¹⁶⁷.

Cette comédie de mœurs contient deux allusions à ce poème publié à Québec en mars 1803 : « *L'aréopage* » de Ross Cuthbert¹⁶⁸. L'auteur du poème montre ici la bourgeoisie canadienne qui s'assimile à la culture anglaise à la fin du XVIII^e siècle, car elle est le groupe au pouvoir. Ce poème satirique est un appel à l'opinion publique, basée sur la formation d'un milieu culturel. Il y a deux références explicites dans la pièce de Quesnel, dans les scènes six et onze. Une autre preuve sociologique que l'auteur voulait créer sa pièce pour un public canadien qui connaissait le poème de Cuthbert.

Joseph Quesnel avait de bonnes relations avec le régime britannique. Commerçant de métier, il connaissait très bien la langue de Shakespeare et il a même envoyé ses fils s'instruire en l'anglais.¹⁶⁹ En même temps, on savait que Quesnel louait le régime britannique qui lui offrait une protection contre les terreurs de la Révolution française. *L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* fait précisément référence à son respect profond. Dans la scène six, le poète François rappelle sa traduction d'une chanson anglaise, « Grand Dieu pour Georges III ». Le colonel Beauchamp ne peut s'empêcher de commenter :

« C'est le « God Save the King » imité de l'anglais.
Certes, la loyauté se peint dans vos couplets.
De vos talents vraiment je suis l'apologiste,

¹⁶⁷ Ibid, p. 146f.

¹⁶⁸ CUTHBERT, Ross, *L'aréopage*, Montréal: Neilson 1803.

¹⁶⁹ ROBERT, Lucie, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-manie*, p. 377.

En ne vous croyais pas aussi bon royaliste.
Je vous veux obtenir quelque bienfait du Roi. »¹⁷⁰

Comme Lucie Robert de l'Université du Québec à Montréal l'explique très bien dans son article, même si la connaissance de la langue anglaise et la haute estime du régime britannique apparaissent comme une force, l'anglomanie est une faiblesse.¹⁷¹ La présentation des différentes classes sociales propose de nouvelles valeurs. Le Gouverneur, comme représentant du roi, est un homme intelligent et juste. C'est lui qui énonce les valeurs importantes et euphoriques et approuve les traditions françaises. Pourtant, la pièce s'oppose avec l'infidélité à la France à l'image traditionnelle de la bourgeoisie et sa responsabilité politique.

Comme déjà mentionné plus haut, l'*Anglomanie* de Quesnel n'a jamais été représentée sur scène. Une des raisons pour la discrétion de la pièce dans les théâtres canadiens, est probablement l'inspiration des personnages fictifs selon des caractères importants de l'époque dans la société de Boucherville –contrairement à la pièce *Colas et Colinette*, une œuvre qui fait rire le public sans que celui-ci ait à se remettre en question. Selon John Hare, qui a pu identifier quelques caractères réels, un certain Louis-Joseph Fleury D'Eschembault a été l'inspiration pour le colonel Beauchamps, pour le Seigneur, Monsieur Primembourg, Joseph-Louis Boucher de Boucherville, la mère de celui-ci étant la Douairière de la pièce.¹⁷²

3.2. Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret

Contrairement à *L'Anglomanie*, les origines de l'autre pièce analysée dans ce travail ne sont pas tout à fait clarifiées. Selon la plupart des historiens littéraires, *Les Républicains français* sous-titré *La soirée du Cabaret* provient de la plume de Joseph Quesnel. La pièce est librement inspirée du *Tambour nocturne* de l'auteur français Philippe Néricault Destouches car la première scène chez Quesnel présente une référence ironique. Ceci est un autre argument en faveur de l'affirmation selon

¹⁷⁰ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p. 49.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² HARE, *Joseph Quesnel et l'anglomanie de la classe seigneuriale au tournant du XIX^e siècle*, dans *Co-Incidences*, 6, Ottawa : Tryptique 1976, p. 23–31.

laquelle Quesnel a écrit pour un public canadien en supposant qu'il connaît la pièce de Destouches, jouée en 1795 par le Théâtre de Société.¹⁷³

L'action de la pièce est très simple : elle consiste en un long dialogue entre six citoyens qui se retrouvent un soir dans un cabaret parisien. Les personnages principaux discutent la misère du pays avant la Révolution française et les avantages pour ses habitants après celle-ci. Le contenu rappelle aussi le destin de quelques membres de famille de Quesnel qui ont dû quitter leur patrie pour des raisons politiques.¹⁷⁴ Son amie Jean-François Bourground sera même victime de la guillotine en 1794.¹⁷⁵ Dans plusieurs poèmes, l'auteur se déclare comme antirévolutionnaire:

« La guerre a fait couler le sang
Sur tous les points de ma patrie;
Jamais l'affreuse tyrannie
N'a moins épargné l'innocent.
Pour moi que les destins prospères
Ont sauvé du sort de mes frères,
Je dis en bénissant mon sort :
Le P'tit bonhomme vit encore. »¹⁷⁶

Ce sont peut-être ces sentiments de colère et de deuil qui inspirent Quesnel à la création de sa pièce de théâtre *Les Républicains français* qui représente une satire de la glorification autour de la Révolution et avec laquelle il essaie de ridiculiser les conquêtes de la Révolution. Avec la parole des personnages principaux, les innovations dues à la Révolution sont dénigrées. Il s'agit ici de l'égalité et de la liberté et en général des droits de l'homme qui permettent de vivre une vie beaucoup plus indépendante qu'avant.

Comme déjà mentionné plus haut, Quesnel n'était pas pour la puissance du peuple malgré toutes ses pièces qui semblent au premier coup d'œil un porte-parole de la Révolution.¹⁷⁷ Il était d'esprit aristocratique et ça se remarque dans les

¹⁷³ ROBERT, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-mané*, p. 368.

¹⁷⁴ HAYNE., *Le théâtre de Joseph Quesnel*, p. 114.

¹⁷⁵ HARE, John, *Aperçus de la correspondance de Joseph Quesnel* dans *Voix et images*, 20, Montréal : UQAM 1995, p. 352.

¹⁷⁶ QUESNEL, Joseph, *Le P'tit Bonhomme vit encore!* dans *La Gazette de Montréal*, 22 octobre 1801, p.2.

¹⁷⁷ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 212.

dialogues de la pièce ainsi que dans le choix des personnages¹⁷⁸. Quesnel réussit à divulguer tous les arguments positifs de la Révolution grâce à ses personnages à table – juste pour les contrarier dans la phrase suivante. Parfois, même les différents caractères ne conviennent pas dans leurs opinions : la liberté de divorce, par exemple, est une nouvelle loi qu'il faut d'abord expliquer aux hommes.

M. PINCÉ

Il est vrai que la misère est grande, mais la disette actuelle est amplement compensée par les plaisirs que nous procure la liberté du divorce et les avantages qui résultent de la Déclaration des droits de l'homme.

JAVOTTE, *ricanant*.

Le droit de l'homme! Voilà une loi dont le nom est bien drôle; qu'en dites-vous, madame Catau?

DAME CATAU

C'est bien, sans contredit une des lois les plus sages qui aient été faites depuis la Révolution, et surtout celle du divorce. N'était-ce pas par exemple une chose criante sous l'Ancien Régime, que de se voir liée pour la vie à certains maussades de maris, qui après avoir fait enrager leurs femmes tout le jour ne faisaient que ronfler toute la nuit à leurs côtés? Vous conviendrez que cela était très désagréable pour une jeune femme.

M. PINCÉ

Vraiment, je crois. Quand la Révolution n'eût produit d'autre bien que la liberté de rompre avec les nœuds qui nous gênent, ce serait assez pour la rendre chère à tous les Français. [...]¹⁷⁹

Le ton ironique est toujours employé chez Quesnel. Les autres sujets des conversations, à part celui de la liberté accordée à la femme avec la loi sur le divorce, sont la prédominance du peuple sur la noblesse et la suppression des cérémonies religieuses. Les personnages masculins dans la pièce n'ont pas de rôle significatif pour leurs caractères, ils jouent tous dans des formations de dialogues et n'ont pas d'importance personnelle. Les deux gourgandines, Dame Catau et la couturière Javotte, sont l'objet de disputes de la part des citoyens attablés qui sont incapables de

¹⁷⁸ Il faut dire ici que le seul personnage des *Républicains français* qui diffère des autres par sa fonction sociale plus prestigieuse est aussi le seul qui soit rendu sympathique : il s'agit du Père Desvignes, un officier municipal. Cette situation nous rappelle la configuration de *L'Anglomanie* avec le Gouverneur comme figure centrale avec la bonne attitude traditionnelle de l'époque.

¹⁷⁹ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p. 96f.

se décider à qui revient l'honneur de les raccompagner. On peut dire que *Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret* est aussi une pièce de mœurs, mais il s'agit ici plus de présenter différents arguments pour ou contre la Révolution ainsi que les changements de l'Ancien Régime en l'An IX de la République. Aussi, dans cette pièce, nous trouvons un personnage qui se détache des autres, c'est le père Desvignes. Comme officier municipal, il tient une bonne position dans la hiérarchie et il représente la personne respectée par toutes les autres dans le cabaret. Il essaie d'arbitrer le conflit entre Javotte et Dame Catau (p. 109)¹⁸⁰ et il rappelle au jeune Charlot de prendre au sérieux ses obligations de travail (p. 92).

Comme déjà indiqué, la première scène de cette *comédie en un acte et en prose, mêlée de couplets* fait référence à la pièce de Destouches, *Le tambour nocturne*.¹⁸¹ Dans la pièce de Destouches¹⁸², les serviteurs d'un château s'unissent pour boire du vin et pour s'amuser pendant l'absence des barons tandis que les personnages de Quesnel sont attablés au cabaret. Chez le premier, Madame Catau est la femme de charge du château et Monsieur Pincé l'intendant du baron ; ils deviennent chez Quesnel –en gardant les mêmes noms–, une vendeuse et un procureur.¹⁸³ Dans la pièce, nous retrouvons pleins d'allusions à des événements précis.

Comparé à *L'Anglomanie*, cette autre œuvre de l'auteur breton est beaucoup moins traditionnelle : c'est une simple pièce de théâtre sans la trame des alexandrins, les personnages parlent librement et même avec un dialecte qui ne laisse pas prononcer toutes les syllabes correctement. Évidemment, la consommation d'alcool marque l'incapacité d'expression et c'est surtout Charlot, le soldat des gardes nationales, qui balbutie.

¹⁸⁰ D'ici, toutes les nominations des pages entre parenthèses se réfèrent à l'édition suivante: QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*.

¹⁸¹ Voir ROBERT, Lucie, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglomane*, p. 368.

¹⁸² DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Œuvres dramatiques de N. Destouches*, Paris: L. Tenré, 1821, p. 157-293.

¹⁸³ BURGER, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, p. 211.

Dans la première pièce de Joseph Quesnel qu'on a analysée, un rapport avec l'amour manque complètement. Cela contraste avec le texte dans le cabaret parisien dans lequel les hommes essaient d'impressionner les deux femmes présentes. Jusqu'à la fin de la pièce, tous les efforts se montrent pas infructueux. Les femmes désirées se montrent amusantes en donnant des réponses coquines, mais elles restent pourtant un fantasme pour leurs admirateurs. Dans une conversation entre Dame Catau et Monsieur Pincé, le prétendant ne voit pas d'obstacle extérieur à son penchant amoureux. M. Pincé ne remarque pas qu'il se glorifie avec des qualités qui n'ont rien d'intéressant pour celle qui voudrait non pas séduire, mais posséder. Il n'attend même pas l'accord de Dame Catau à sa démarche ce qui inspire cette dernière à tourner au ridicule ses velléités par un jeu composé de devinettes, de répliques à double sens et d'insinuations.¹⁸⁴ Ces répliques originales sont typiques pour les comédies de l'époque.

M. PINCÉ

« Pour moi, je bois à la santé de celui qui a proposé le premier la loi sage qui permet de divorcer. »

DAME CATAU

« Allons, à cet honnête homme-là. » (*Ils boivent.*)

M. PINCÉ

« Si j'en crois mon inclination, j'ose me flatter, ma chère dame Catau, que cette loi-là pourrait nous rendre très heureux l'un et l'autre. »

DAME CATAU

« Je l'espère aussi, monsieur Pincé. »

M. PINCÉ, sur l'air : « Aussitôt que la lumière ».

« Du changement qui s'opère

Je suis vraiment enchanté;

Voilà l'effet salutaire

De la sainte liberté;

Citoyenne, si ma flamme

Peut être de votre goût,

Demain je quitte ma femme,

Et me donne tout à vous.

¹⁸⁴ MONCION, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809). Naissance de l'écrivain canadien*, p. 35f.

Sérieusement, dame Catau, je vous avoue qu' je me sens pour vous un goût décidé, et si j'étais assez heureux pour... »

DAME CATAU

« Fi donc, monsieur Pincé, cela n'est pas possible. »

M. PINCÉ

« Pour moi, je ne vois rien de plus possible. Les droits de l'homme ne me donnent-ils pas celui de quitter une femme qui m'ennuie, et d'en choisir une autre qui me plaît? »

DAME CATAU

« Et moi, je veux choisir aussi en vertu des droits de l'homme. »

M. PINCÉ

« Qui pourriez-vous choisir de mieux que moi? Vous méritez d'avoir un époux qui sache apprécier tout ce que vous valez, et je suis d'un âge où le cœur n'étant pas troublé par des passions fugueuses, on jouit en sage du bonheur de posséder une femme raisonnable et sage comme vous êtes. »

DAME CATAU

« Voilà vraiment des beaux titres pour me plaire! Je serais bien fâchée d'être aussi raisonnable que vous, et je trouve au contraire qu'un peu de folie est tout à fait agréable. Je suis jeune, je veux jouir de ma jeunesse, et je ne pourrais souffrir d'un amant qui serait plus sage que moi. »

M. PINCÉ

« C'est parler sagement. Certes, je suis ravi de connaître votre goût. Hé bien, belle Catau, apprenez qu'il n'est personne qui fasse plus de cas que moi d'un personnage qui pense comme vous; et je vous promets, si vous voulez répondre à mes vœux, que vous trouverez en moi l'amant le plus tendre, le plus passionné, le plus vif, le plus complaisant, le plus fou et le moins sage que vous puissiez désirer. »¹⁸⁵

Puis, dans une conversation entre le père Desvignes, Monsieur Pincé et Charlot, les amusements pour les jeunes gens sont mis en avant : la seule obligation du soldat Charlot par exemple consiste à se présenter à la bonne heure pour son travail, alors que « *Je boirais jusqu'à demain, s'il le faut [...]*. »¹⁸⁶ De plus, les changements de l'Ancien Régime et toutes les nouvelles lois sont pris littéralement au sérieux : dans la deuxième scène, Javotte se montre timide envers les invitations de

¹⁸⁵ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p.103ff.

¹⁸⁶ Ibid, p.91.

Blaise, l'ivrogne du cabaret, et c'est grâce à l'officier municipal Desvignes qu'elle peut se sortir de cette situation désagréable :

BLAISE, à Javotte.

« Dites donc, mamzelle Javotte, vous n'faites pas beaucoup d'honneur à mon invitation; vous ne faites que buvotter. »

JAVOTTE

« Dame voyez-vous, c'est que j'n'y suis pas encore bien accoutumée. »

BLAISE

« V'là une belle raison! Une républicaine doit s'accoutumer à tout. »

LE PÈRE DESVIGNES

« Un moment, citoyen. Souvenez-vous que je sommes un peuple libre; et que par un article de not' Constitution, il est défendu à tout citoyen de forcer un queuqu'un d'boire et manger à table qu'autant qu'ca ly fera plaisir. »

BLAISE

« Oh c'est bien différent, je n'savais pas ça. »¹⁸⁷

3.3. La musique sur les scènes québécoises à partir du XVIIIe siècle

Joseph Quesnel est un des premiers poètes-musiciens au Québec. Ses œuvres sont pleines de chansons et d'ariettes, ce qui parfois laisse caractériser ses textes plutôt comme des comédies musicales que comme des pièces de théâtre ordinaires.

Malheureusement, le seul livret toujours partiellement existant est celui de son opéra comique *Colas et Colinette*. Il nous reste d'autres textes : uniquement les paroles de chant sans la partition pour l'orchestre.¹⁸⁸ Dans ce paragraphe, nous analyserons, après une introduction sur l'histoire musicale du Québec, la pièce *Les Républicains français ou la Soirée du Cabaret* de Quesnel du point de vue musicale.

Avec la dépendance à la France, le Québec et tout le Canada sont des colonies politiques, mais aussi des « colonies musicales » de l'Europe. À l'époque de Quesnel,

¹⁸⁷ Ibid, p.101f.

¹⁸⁸ Voir TURCOTTE, *Reconstitution archéologique du livret de Lucas et Cécile de Joseph Quesnel (1746-1809)*.

les immigrés français s'attendaient à un certain niveau culturel et se montraient déçus en apprenant le manque de littérature, musique ou spectacle dans leur nouvelle patrie.

Quand Joseph Quesnel a fait jouer son opérette *Colas et Colinette* en 1790, il était choqué par l'indifférence du public à travers son art. Dans une épître à Monsieur Labadie¹⁸⁹ qui date de l'année 1804, il évoquait l'état des choses. En lisant le poème, nous remarquons la retenue qu'il a dû expertiser, les inquiétudes qu'il a envers la culture de sa nouvelle patrie et la désillusion parce qu'il s'était attendu à des manières complètement différentes :

« [...]
Parcours tout l'univers, de l'Inde en Laponie,
Tu verras que partout on fête le génie,
Hormis en ce pays; car l'ingrat Canadien
Aux talents de l'esprit n'accorde rien.
[...]
J'arrive en ce pays, pleins d'affabilité,
Ils exercent pour moi leur hospitalité,
De ce je ne me plains pas. Mais las! point de musique.
À table, ils vous chantaient vieilles chansons bachiques :
À l'église c'étaient deux ou trois vieux motets
D'orgues accompagnés qui manquaient de soufflets.
[...]
Pour nous, cher Labadie, dans ce pays ingrat,
Où l'esprit est plus froid que le climat,
Nos talents sont perdus pour le siècle où nous sommes;
Mais la postérité fournira d'autres hommes,
Qui goûtant les beautés de nos écrits divers,
Célèbreront ma prose aussi bien que tes vers.
Prédire l'avenir est ce dont je me pique,
Tu peux en croire enfin mon esprit prophétique :
Nos noms seront connus, un jour en Canada,
Et chantés de Vaudreuil jusqu'à Kamouraska. »¹⁹⁰

Jusqu'à cette époque, les tendances musicales se sont limitées aux chants religieux ou à des hymnes des Amérindiens canadiens. Pour les autochtones, le chant portait une valeur spirituelle, ils étaient fascinés par le rythme et le mouvement

¹⁸⁹ Généreux Labadie était instituteur à Verchères et avec ses poèmes un collègue littéraire de Joseph Quesnel.

¹⁹⁰ QUESNEL, Joseph, *Épître à M. Généreux Labadie*, dans HUSTON, James, *Répertoire national*, Lovell et Gibson, 1848, p. 62ff.

mélodique.¹⁹¹ À l'époque, l'église était la seule institution capable de financer des musiciens; elle engageait de temps en temps des amateurs et des professionnels pour leurs services.¹⁹² C'est seulement à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, que le paysage musical devient plus présent et plus divers au Canada. Avec la parution de plusieurs journaux, la poursuite des activités musicales devient moins pénible.¹⁹³

Ce sont surtout les chants populaires qui ont laissé une première grande impression chez les explorateurs européens ayant voyagé au Québec. Ce sont des chansons traditionnelles de pêcheurs qui ont été transmises de génération en génération, mais avec des changements de mots ou mélodie.¹⁹⁴ Aussi, la danse devenait de plus en plus populaire au Québec. Elle représentait une vraie passion pour les Canadiens, qui voyageaient pendant des jours juste pour participer à un festival de danse en hiver.¹⁹⁵ La seule opposition envers le chant et la danse « impies » venait des courants religieux traditionnels et conservateurs. Les tenants protestants chantent des hymnes, des psaumes et des chansons populaires d'origine religieuse. Les missionnaires aussi utilisaient des chants religieux français traduits en langue vernaculaire comme outil de conversation. La musique liturgique est devenue partie intégrante d'une stratégie pour attirer plus de gens aux conquêtes missionnaires.¹⁹⁶ Avec l'influence du clergé, l'usage de la musique se transforme dans une activité réglée : il y a des messes, des saluts du Saint-Sacrement et des vêpres. La qualité des représentations musicales augmente et, pendant l'absence des missionnaires partis, ce sont les femmes qui assument le plus souvent la responsabilité du chant.¹⁹⁷

La bataille qui a lieu le 13 septembre 1759 sur les Plaines d'Abraham est décisive pour la population de la Nouvelle-France. Elle met fin à toutes les activités de divertissement, comme les danses, les bals, les grands dîners et les spectacles

¹⁹¹ VINCENT, Odette, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université de Laval, 2000, p. 14.

¹⁹² KALLMANN, *A history of music in Canada. 1534-1914*, p. 27.

¹⁹³ Ibid, p. 31.

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ VINCENT, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, p. 12.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid, p. 14f.

culturels (bien qu'ils soient toujours très rares à l'époque).¹⁹⁸ Ce sont les années sombres du Canada : beaucoup de fléaux naturels, d'incendies et de naufrages empêchent une évolution culturelle au Québec. Une grande majorité des églises n'existe plus et les paroisses sont incapables de réagir. La France est impuissante à soutenir sa colonie et la situation s'aggrave partout.¹⁹⁹

La guerre de Louis XV finit en 1763 et met fin à la domination française. La vie redevient peu à peu normale et les gens retournent à leurs petits plaisirs. Les activités culturelles et artistiques reprennent, mais cette fois-ci avec l'intention de préserver la culture, la langue et la tradition française. Évidemment, pour le peuple français-canadien, totalement coupé de la mère-patrie, il était très difficile de s'isoler complètement de l'influence anglaise par laquelle il s'est retrouvé entouré. En plus, les marchands britanniques introduisaient de nouveaux instruments musicaux et aussi des traditions anglaises de divertissement, comme par exemple la *contredanse*.²⁰⁰ Avec la reprise des représentations artistiques, le théâtre a aussi pu ressusciter l'intérêt de la population. En général, il faut dire que presque toute représentation théâtrale comportait un certain côté musical qui prenait soit la forme d'ouverture, d'interludes, de chants, de danses ou de musique descriptive.²⁰¹

Pendant le régime anglais, les représentations de théâtre ont lieu en anglais ainsi qu'en français et la grande majorité des pièces mises en scène ont eu beaucoup de succès. Les productions qui comportaient un accompagnement musical sont fort diversifiées. La danse dans le théâtre était aussi assez fréquente, ainsi que les interludes de chant par les acteurs. Comme la plupart des acteurs anglais n'était pas capable de jouer en français, la plupart des comédies, des farces ou des pièces musicales étaient extraites du répertoire anglais.²⁰² Pour mieux attirer l'attention du public, les critiques des journaux se référaient dans leurs annonces au succès que les pièces avaient reçu lors de leurs représentations à Londres. Alors que la danse et la musique ne connaissaient pas de barrières linguistiques, le théâtre divisait les

¹⁹⁸ AMTMANN, Willy, *La musique au Québec. 1600-1875*, Montréal: Les Éditions de l'Homme, 1976, p. 257.

¹⁹⁹ Ibid, p. 258.

²⁰⁰ Ibid, p. 259.

²⁰¹ Ibid, p. 310.

²⁰² Ibid.

spectateurs en deux camps bien distincts. Pour cette raison, les pièces n'étaient à peu près jamais annoncées dans les deux langues. Il y avait bien sûr des exceptions, comme une pièce de Molière jouée par des officiers britanniques, ce qui attirait l'attention des anglophones ainsi que des francophones.

En 1789, le *Théâtre de Société entre autres* transforme Montréal en le centre artistique du Québec. Le peintre québécois, Louis Dulongpré, devient le directeur de cette troupe de théâtre. Avec sa participation, il s'engage envers la fondation en offrant sa maison pour les répétitions, en fournissant trois décors complets, en payant la musique, le perruquier, les billets, les frais de gazetiers etc.²⁰³ Selon deux annonces de la même année²⁰⁴, on peut conclure que les représentations comprenaient de la musique.

Pour Joseph Quesnel, il n'existait pas d'art préféré, comme déjà mentionnée plus haut, on disait qu'« il était né poète et musicien »²⁰⁵. En France, il fréquentait beaucoup de représentations de théâtre ainsi que l'opéra et des concerts classiques. Pendant ses voyages, il ne s'est jamais séparé ni de son violon, ni des œuvres de Molière ou de Lafontaine. Dans sa ville d'adoption, Boucherville, dans les alentours de Montréal sur la rive sud, Quesnel trouve assez d'inspiration pour assimiler ses expériences dans d'innombrables poèmes, des épîtres, des comédies et de la musique. De toutes ses œuvres dramatiques, quatre contiennent des parties musicales : l'opéra *Lucas et Cécile*, la comédie vaudeville *Colas et Colinette*, la comédie en vers *L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* et la comédie en prose *Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret*. Comme James Huston le décrit dans le répertoire national de la littérature canadienne, les ouvrages de Quesnel en musique

« [...] consistent en plusieurs symphonies, à grand orchestre, des quatuors et duos, nombres de petits airs, de chansons, ariettes &c. et plusieurs motets et autres morceaux de musique sacrée, composée pour l'église paroissiale de Montréal et qui se trouvent au répertoire de l'orgue ».²⁰⁶

²⁰³ FOURNIER, Marcel, *Les Français au Québec : 1765-1865*, Québec : Septentrion, 1995, p.152.

²⁰⁴ Il s'agit ici de deux annonces dans la *Gazette* qui datent du 24 novembre 1789 et du 24 décembre de la même année.

²⁰⁵ AMTMANN, *La musique au Québec. 1600-1875*, p. 323.

²⁰⁶ HUSTON, *Le répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, p. 8.

Les deux travaux analysés dans ce mémoire contiennent aussi beaucoup de parties musicales. Surtout dans *Les Républicains français*, la composante musicale est dominante. Les six personnages principaux sonorisent leurs pamphlets avec des airs français populaires de l'époque.²⁰⁷ La pièce porte dans le sous-titre la description « Comédie en un acte et en prose, mêlée de couplets ». Chaque personnage qui apparaît sur scène présente au moins une partie de chant, Charlot, Dame Catau et Monsieur Pincé ont même deux couplets à chanter. Les chansons qu'ils présentent sont toujours mises sur une mélodie connue à l'époque, comme par exemple sur l'air de « Saint Paul du troisième étage » (Père Desvignes), « Lizette, à l'âge de quinze ans » (Dame Catau) ou de Figaro « Cœurs sensibles » (Charlot). Les enjeux musicaux s'échelonnent sur toute la comédie; le couplet du Cabaretier représente la toute fin de la pièce. À part la première chanson de Monsieur Pincé, tout contenu des airs se réfèrent aux raisons politiques, à la Révolution française et ses conséquences et les changements qu'elle a entraîné. Les couplets chez Quesnel sont directement intégrés dans la pièce, il y a toujours des personnages qui répondent ou réagissent à ce qui vient d'être chanter.

De toute évidence, on peut classer la pièce dans la catégorie des œuvres dramatiques « politiques ». Le théâtre politique à l'époque a été une discipline importante sur scène, les chansons politiques étaient les plus vigoureuses qu'on pouvait imaginer. Au Québec, c'était la Révolution française qui poussait l'imagination des créateurs littéraires et musicaux.²⁰⁸ Les sujets des chansons étaient divers, mais les idées des Lumières ont été souvent présentes, comme par exemple « la diffusion des droits nationaux, le principe des nationalités et la libre détermination des peuples »²⁰⁹. Souvent, ce que nous pouvons remarquer aussi dans les pièces de Quesnel, les paroles contenaient des passages satiriques et diffamatoires. Un bon exemple pour le chant politique dans *Les Républicains français* serait le premier numéro de Madame Catau :

« D'un amoureux sur le retour

²⁰⁷ BENSON, Eugene/ Conolly, L.W., *The Oxford Companion to Canadian theatre*, Toronto : Oxford University Press, 1989, p. 451.

²⁰⁸ AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec. 1960-1980*, Montréal : Triptyque 1990, p. 35f.

²⁰⁹ Ibid, p. 37.

Un tendre propos m'assomme,
C'est à l'objet de mon amour
Que je regarde la pomme;
Je le dis sans détour
Je serai toujours,
Je serai toujours
Toujours pour les droits de l'homme. »²¹⁰

²¹⁰ QUESNEL, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, p. 106

4. MICHEL TREMBLAY (*1942)

En 1968, Michel Tremblay introduit de façon intransigeante le théâtre québécois lors de la représentation de sa pièce *Les Belles-sœurs* à Montréal. La pièce est écrite entièrement en joual, la langue vernaculaire de l'est montréalais. Michel Tremblay représente l'auteur québécois par excellence, il écrit des pièces de théâtre, ainsi que des romans et des contes. Son œuvre couvre une société peu reluisante : ce sont les gens simples et les ouvriers qu'il met sous les feux de la rampe.

Les événements de la Révolution tranquille, qui s'étale de 1960 à la fin des années 1970, ont de nombreuses conséquences sur la vie théâtrale au Québec. La modernité, qui vient avec l'esprit révolutionnaire de l'époque, se manifeste dans un théâtre autonome.²¹¹ Avec la création des *Belles-sœurs*, une rupture esthétique et culturelle a lieu sur la scène québécoise. Il ne s'agit pas seulement d'un scandale politique à cause du caractère subversif de la pièce ; c'est aussi son caractère esthétiquement moderne qui déplaît aux critiques.²¹²

Les Belles-sœurs font date à la fondation d'une identité québécoise. Le caractère réaliste de cette pièce consiste surtout dans le tableau d'une famille d'ouvrier et dans la manifestation de leur misère sociale, ainsi que dans l'usage de la langue populaire. Ce dernier point représente un progrès engendré par la Révolution tranquille : le joual sort de l'ombre de la sphère privée. Tremblay réussit à l'amener sur la scène publique du théâtre.²¹³

Déjà le titre de la pièce laisse supposer une intrigue d'une famille marquée par les femmes. La désignation « belles-sœurs » peut être comprise doublement : premièrement, dans son sens concret, comme parenté; deuxièmement avec le fractionnement dans les expressions « belles » et « sœurs », en pensant ironiquement aux attitudes et caractéristiques des *belles* femmes. Un fait étonnant, c'est qu'en fait dans la pièce il n'y a qu'une « vraie » belle-sœur, Thérèse, la sœur du mari de Germaine. Les autres femmes n'ont pas de lien de parenté, sauf bien entendu les

²¹¹ HÉNAFF, Lucas, *Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » : 1965-1976*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008, p.1.

²¹² Ibid, p. 43.

²¹³ JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles-sœurs de Michel Tremblay*, p. 25.

quatre sœurs (Pierrette, Germaine, Rose et Gabrielle), et les deux Dubucs, Thérèse et Olivine –parenté non par le sang mais par alliance.

Le contenu de cette pièce fondamentale dans la littérature québécoise peut être résumé rapidement : Germaine Lauzon gagne à un concours un million de timbres. En renvoyant les albums prévus, remplis avec les timbres, à la compagnie, cette dernière lui permet de se procurer différents objets pour équiper sa maison. Pour ne pas passer des heures toute seule en accomplissant ce travail de Sisyphe, Germaine demande à son voisinage de venir chez elle, pour coller un million de timbres-primés dans des livrets. Ses invités se composent entièrement de femmes, toutes ayant une certaine relation familiale avec elle. Son prix gratifiant provoque l'envie des autres et les femmes se disputent en se racontant leurs destins malheureux. Éperonnées par leur jalousie, les invités commencent à voler des timbres et Germaine se retrouve à la fin de la pièce seule avec les timbres qui lui restent.

La pièce se divise en deux actes. Le premier acte s'occupe avec l'arrivée des femmes et leur installation dans la cuisine autour de la table à coller. Dans le deuxième acte, les personnages se sont déjà préparés à sortir de cette situation déplaisante et échangent des timbres derrière le dos de leur hôte. Il faut quand même mentionner que la structure de la pièce avec ses deux actes n'a pas de signification pour l'action jouée. L'action des *Belles-sœurs* a la durée exacte de sa représentation, on ne peut que différencier des actions principales et des actions secondaires.²¹⁴

Toute l'action se déroule dans la cuisine de Germaine, ce qui peut être identifié comme une intention de l'auteur d'évoquer un milieu social : la société des ouvriers qui est connue du public.²¹⁵ De plus, un cliché traditionnel se manifeste dans l'installation des femmes à la cuisine.²¹⁶ Les hommes sont physiquement absents pendant toute la pièce, mais nous reviendrons sur ce point plus tard.

²¹⁴ Ibid, p. 48.

²¹⁵ Ibid, p. 29.

²¹⁶ Ibid.

Bien que la pièce ait été écrite en 1965, il faut attendre trois ans pour assister à une représentation de théâtre. C'est le théâtre du Rideau Vert, la plus ancienne compagnie théâtrale au Québec, qui ose la mise en scène.²¹⁷ Avec la mise en scène des *Belles-sœurs*, les directeurs de la compagnie courent le risque d'irriter son public, normalement habitué à un répertoire classique et traditionnel.

Le 28 août 1968, la première a lieu et les critiques se précipitent avec des articles pleins de réticences, des protestations, des condamnations et de l'enthousiasme.²¹⁸ Les raisons pour la fureur sont nombreuses : il s'agit tout d'abord de la langue dans laquelle la pièce est écrite. Le jocal implice l'utilisation de formules vulgaires, d'expressions idiomatiques québécoises et d'aberrations syntaxiques.²¹⁹ Pour un bon nombre de spectateurs, Michel Tremblay est allé trop loin. Mais tous les critiques respectent la singularité de la pièce, le courage que l'auteur a eu. La plupart des textes soulignent, en plus, la mise en scène d'André Brassard. Comme André Major l'écrit le 21 septembre 1968 dans « Le Devoir », la pièce a été la base pour toute l'évolution du théâtre québécois :

« Il est certain que si le jocal lui (Michel Tremblay) a permis d'en finir avec un monde qu'il n'accepte pas, il ne lui servira plus désormais à s'exprimer lui-même. Il est aussi certain que « les Belles-sœurs » seront, dans notre théâtre, un moment décisif à plusieurs égards, celui du langage tout d'abord, et puis celui de la conscience. On ne sort pas de cette pièce avec une grande satisfaction; on se demande si l'on n'est pas, chacun, coupable de ce qui s'y est passé. »²²⁰

Jean-Claude Germain justifie dans son article « J'ai eu le coup de foudre », l'existence des *Belles-sœurs* :

« Michel Tremblay est le premier à reprendre dans un cadre réaliste le thème de la « famille québécoise ». [...] Tremblay ne s'apitoie pas, il nous dit brutalement : « Regardez bien! C'est comme ça! C'est aussi pire que ça! » [...] On ne se reconnaît pas dans la famille des **Belles-sœurs**, on reconnaît la

²¹⁷ DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre (sous la direction de), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal : Lansman, 1993, p. 13.

²¹⁸ GREFFARD, Madeleine, *Le triomphe de la tribu* dans DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre (sous la direction de), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal : Lansman, 1993, p. 27.

²¹⁹ HÉNAFF, *Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » : 1965-1976*, p. 48.

²²⁰ MAJOR, André, *Un exorcisme par le jocal*, dans *Le Devoir*, Montréal, 21 septembre 1986, p. 14.

famille québécoise. [...] Avec les **Belles-sœurs**, Michel Tremblay ouvre la voie de la réalité. Une voie dans laquelle le jeune théâtre québécois –qu’il soit d’avant-garde ou expérimental – devra s’engager s’il ambitionne jamais de devenir un théâtre de libération. »²²¹

Germain explique dans son texte la différence de l’écriture de Tremblay contrairement aux autres pièces québécoises, par exemple des textes qui proviennent de la plume de Gélinas ou Dubé, des auteurs qui ont toujours écrit « de l’intérieur ». Tremblay s’exclut complètement de sa pièce, après l’avoir lue on ne sait rien de l’auteur, mais on sait tout ce qu’il faut savoir sur Germaine, sa fille, ses sœurs et ses amies.²²² Tremblay n’essaie pas de flatter la réalité de la plupart des habitants dans l’est de Montréal et les spectateurs reconnaissent la famille québécoise dans le clan autour de Germaine Lauzon. Madeleine Greffard divise les quinze femmes en deux acteurs spécifiques. D’un côté, il y a le regroupement des femmes qui volent les timbres, mais qui sont mariées et intégrées. Ce groupe comprend Rose Ouimet, Gabrielle Jodoin, Marie-Ange Brouillette, Thérèse et Olivine Dubuc et Yvette Longpré. De l’autre côté, nous distinguons Pierrette Guérin, Lise Paquette et Angéline Sauvé, les femmes non mariées, non voleuses et non intégrées.²²³

Le théâtre est un art dramatique qui parle au public. Il veut lui présenter un spectacle, raconter une histoire ou lui parler en faisant parler des personnages. Pour atteindre ces objectifs, il faut que « le meilleur langage à utiliser pour s’adresser au public soit le langage que parle ce dernier »²²⁴. Dans le cas de Michel Tremblay, dans une époque émouvante pour le Québec, il est assez logique de monter une pièce écrite entièrement en joual sur scène. Bien sûr, tout ce qui est joué dans le théâtre est

²²¹ GERMAIN, Jean-Claude, *J’ai eu le coup de foudre*, dans TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Ottawa : Leméac, 1972, p. 122ff.

²²² Ibid, p. 122f.

²²³ GREFFARD, Madeleine, *Le triomphe de la tribu*, dans DAVID/LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 29.

²²⁴ LAROCHE, Maximilien, *Le langage théâtral*, dans *Voix et images du pays*, 3, Montréal : UQAM 1970, p. 168.

souvent « exagéré, stylisé et typifié »²²⁵, mais il s'agit ici de résumer un texte de manière parodique.

Nous constatons que trois formes dramatiques coexistent dans la pièce. Il s'agit ici du dialogue, du monologue et du chœur.²²⁶ La première catégorie n'est presque pas présente. Les personnages parlent et parfois même s'adressent à quelqu'un dans la chambre, mais la réponse n'a souvent pas d'importance, il s'agit tout simplement d'une proclamation. Néanmoins, un dialogue significatif se déroule entre Pierrette Guerin, Linda Lauzon et Lise Paquette. Cette scène qui se passe « *dans la porte du réfrigérateur* »²²⁷ comporte une vraie conversation, un échange de pensées et de considérations. Selon Madeleine Greffard, il y a deux autres dialogues importants qui sont déterminants pour la pièce²²⁸ : en l'occurrence, il s'agit du dialogue qui ouvre la pièce, entre Linda et sa mère Germaine. Germaine veut persuader sa fille de passer la soirée avec elle et ses proches au lieu de sortir avec son *chum* Robert. Nous observons ici l'insatisfaction de Linda et la frustration de Germaine envers sa fille.²²⁹

Le troisième dialogue a lieu au deuxième acte et a comme personnage principal Angéline Sauvé. Après la découverte non intentionnelle de ses visites dans un club par Pierrette, Angéline est tout de suite « condamnée par le chœur de la tribu »²³⁰. Elle essaie de s'expliquer et de se justifier et demande même de l'aide à sa meilleure amie Rhéauna, qui se montre choquée par son aveu.

Le monologue est beaucoup plus fréquent dans la pièce. Pour souligner l'effet théâtral, souvent, une des femmes commence à parler pendant que toutes les autres sont cachées en fondu par une lumière des projecteurs qui se concentre uniquement sur la personne qui parle à ce moment précis. Les monologues de Tremblay ne

²²⁵ Ibid, p. 169.

²²⁶ MAILHOT, Laurent, « *Les Belles-sœurs* » ou *l'enfer des femmes* dans *Études françaises*, 6, Montréal : Université de Montréal Presse 1970, p. 101.

²²⁷ TREMBLAY, Michel, *Les Belles-sœurs*, Ottawa : Leméac, 1972. p. 88. Dans cette scène, Lise avoue à son amie Linda être enceinte. Pierrette devient involontairement témoin de la conversation et lui recommande un médecin qui pourrait pratiquer l'avortement.

²²⁸ GREFFARD, *Le triomphe de la tribu*, dans DAVID/ LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 27ff.

²²⁹ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p.16f.

²³⁰ GREFFARD, *Le triomphe de la tribu*, dans DAVID/ LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 38.

comportent aucune adresse formelle au public. On peut même constater que le personnage ne parle à aucune personne concrète, ni sur scène, ni dans la salle.²³¹ Le monologue représente une sorte de refuge pour le personnage, il est inattendu et insolite.

Les chœurs portent aussi un rôle important dans l'œuvre de Tremblay. Après le monologue, le chœur est le second procédé dramatique que Tremblay a emprunté à la dramaturgie brechtienne. Mais il est évident qu'on peut voir en même temps une référence au théâtre antique.²³²

Nous pouvons constater que le chœur chez Tremblay renferme les voix de celles qui sont aussi présentes dans la pièce. Dans toutes les pièces musicales dans les *Belles-sœurs*, le chœur représente l'unité des actrices.

4.1. Les Belles-sœurs et les hommes

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, aucun homme n'apparaît sur scène. Par contre, les discussions autour du sexe masculin sont nombreuses. Les hommes jouent donc, malgré leur invisibilité, un rôle qui n'est pas à dédaigner. Au final, les hommes sont de la partie : au téléphone, sur l'écran, dans la tombe. Quelques-uns travaillent, d'autres sont au chômage ou malades. Il y a très peu d'hommes que les femmes respectent, dont le prêtre. Bien qu'il soit loin d'être un être humain parfait, sa fonction religieuse lui excuse son caractère ambigu :

LISETTE DE CORVAL

« Un dénommé monsieur l'abbé Rochon. Il paraît qu'il est formidable! L'abbé Gagné m'a justement dit l'autre jour que c'était un de ses meilleurs amis. »

ROSE OUMET, à *Gabrielle*

« La v'là qui r'commence avec son abbé Gagné! [...] Ben moé l'abbé Gagné, là, j'l'aime pas ben bon... »

²³¹ Ibid, p. 41.

²³² JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles-sœurs de Michel Tremblay*, p. 75.

GABRIELLE JODOIN

« Ni moi non plus! Y’et un peu dtrop à’mode. C’est ben beau de s’occuper des loisirs d’la paroisse, mais il faut quand même pas oublier qu’on est de prêtre! Homme de Dieu! »²³³

Nous pouvons constater, pendant toute la pièce, que la religion joue un grand rôle dans la vie des *Belles-sœurs*. C’est seulement avec les événements de la Révolution tranquille que l’église perd fortement de son importance politique au Québec. Grandies dans cet environnement, il n’est donc pas étonnant que les femmes soient toutes croyantes. Leur attachement catholique se montre dans plusieurs situations et les incidents de leurs pratiques religieuses sont nombreux : pensons ici à la scène du chapelet dans laquelle toutes les femmes s’agenouillent et prient l’Ave Maria (p. 31²³⁴), l’« Ode au bingo », qui, par la régularité ainsi que l’attitude déployée par les femmes ressemblent à une cérémonie religieuse (p. 86f), ou aussi la condamnation de Pierrette et d’Angéline d’avoir fréquenté secrètement des clubs (p. 75f). La Révolution tranquille prétendait rénover la province du Québec. Il y a des nombreux obstacles à cause desquels Germaine, Linda, Angéline et les autres n’atteignent pas leurs buts et ne réussissent pas de se libérer de leurs responsabilités sociales. Ce sont exactement ces obstacles que Tremblay met en scène, les écarts entre la classe des ouvriers et la bourgeoisie.

La relation entre femmes et hommes est difficile aussi sous leur propre toit. Les hommes sont présentés comme des personnages passifs, qui ne font qu’écouter la télé. Rose Ouimet décrit dans le premier acte la cohabitation avec son mari et son fils quand Lisette de Courval raconte avoir vu le jeune Michel Ouimet avec l’italienne impopulaire d’à côté :

ROSE OUIMET

« Vous avez dû vous tromper! Ça peut pas être lui! »

[...]

« Le p’tit maudit, par exemple! Y’vrait pas assez d’un cochon, dans’maison... Quand j’parle de cochon, là, j’parle de mon mari... Y peut pas voir une belle

²³³ TREMBLAY, Michel, *Les Belles-sœurs*, p. 84.

²³⁴ D’ici, toutes les désignations des pages entre parenthèses se réfèrent à l’édition suivante: TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*.

filles, à la télévision, là, y... y... vient fou raide! Maudit cul! Y'en ont jamais assez, les Ouimets! Sont toutes pareils, dans famille, y... »²³⁵

Les sentiments d'amour ne sont pas fréquents dans les pièces de Michel Tremblay, sauf par les jeunes filles qui se présentent de façon innocente et romantique. Il y a par exemple Des-Neiges Verrette qui tombe amoureuse d'un vendeur de brosse qui apparaît devant sa maison un jour ou aussi Linda Lauzon qui sort avec Robert. D'autres jeunes couples sont moins romantiques et se marient le plus tôt possible à cause des avantages financiers :

GABRIELLE JODOIN

« Où c'est qu'y sont allés, donc? »

YVETTE LONGRÉ

« Ben, lui y'avait gagné un voyage aux îles Canaries, hein, ca fait qu'y se sont dépêchés pour se marier... »²³⁶

Avec la représentation de cette famille, Michel Tremblay dépasse les limites de la tradition théâtrale. Pendant des siècles, la grande famille avec onze enfants en moyenne, était un pilier de soutien au Québec. Les familles d'ouvriers et d'agriculteurs avaient besoin de tout l'aide possible pour assurer la perpétuation et la survie de la minorité française.²³⁷

Cette image tombe avec la pièce du Québécois; il n'existe que la façade. La vie dans la grande ville, entourée par des sociétés anglophones, ainsi que le travail à la chaîne sont des facteurs importants pour le déracinement des valeurs traditionnelles.²³⁸

Comme l'appui familial n'est pas donné –chez aucune des femmes-, elles s'attachent aux petits plaisirs de la consommation. Germaine Lauzon commence avec sa liste d'objets qu'elle aimerait posséder. Quand elle parle au téléphone à sa sœur Rose, cela donne le ton à l'ensemble. « *Oui, y'a assez des belles affaires,* », dit-

²³⁵ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p.28f

²³⁶ Ibid, p. 27.

²³⁷ PLOCHER, *Einführung und Interpretation*, in PLOCHER, *Schwesterherzchen (Les Belles-sœurs)*, p. 14f.

²³⁸ Ibid, p. 15.

elle, « *tu devrais voir ça! C'est pas croyable! J pense que j'vas pourvoir toute prendre c'qu'y'a d'dans! J'vas toute meubler ma maison en neuf!* »²³⁹ Avec la continuation de la pièce, plusieurs moments de consommation se déroulent : il y a la vieille Olivine qui réclame son Coke (p. 88) et Lisette de Courval qui essaie de vendre son étole de vison (p. 48).

Déchaînée par la possession matérielle des autres, chaque femme ressent de la jalousie, laquelle les mènent toutes contre un objet du désir commun, ici désigné (dérisoirement) par les timbres-primés.²⁴⁰ Les *sœurs* réclament une certaine justice dans leur destin et appellent pour une « égalité dans le bonheur »²⁴¹.

4.2. Le joulal dans l'œuvre de Michel Tremblay

Plus de quarante-cinq ans après la création des *Belles-sœurs*, la pièce reste une œuvre de qualité artistique qui cherche son pareil. Le grand scandale n'a pas pour raison le contenu, mais la langue dans laquelle les actrices se présentent sur la scène. Il s'agit du *joulal*, langue populaire du Plateau du Mont-Royal, le quartier montréalais défavorisé de l'époque.²⁴²

Avant de s'immerger directement dans l'analyse linguistique de l'œuvre de Tremblay, il faut se demander ce qu'est le joulal. La définition du joulal comme variante du parler populaire français au Québec est beaucoup trop général.

Avec toutes les difficultés des *Belles-sœurs* à trouver un lieu de représentation (ce qui a duré finalement trois ans), la pièce parcourt diverses étapes d'institutionnalisation. Il ne s'agit pas simplement de créer une tradition qui permet de parler la langue populaire, mais de poser la première pierre de ce qu'on appellera plus tard le répertoire « classique et traditionnel » québécois.²⁴³

Dans son article, Lise Gauvin différencie « cinq différents temps » du joulal de Tremblay qui essaient de justifier la motivation de l'auteur de se servir du joulal dans

²³⁹ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 19.

²⁴⁰ JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles-sœurs de Michel Tremblay*, p. 62.

²⁴¹ MAILHOT, « *Les Belles-sœurs* » ou *l'enfer des femmes*, p. 100.

²⁴² DARGNAT, Mathilde, *Michel Tremblay. Le « joulal » dans Les Belles-sœurs*, Paris: L'Harmattan, 2002, p. 8.

²⁴³ GAUVIN, Lise, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/ LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 336f.

ces œuvres. La classification en cinq états différents a été créée par Gauvin en se fondant sur des entrevues avec Michel Tremblay, publiées dans des journaux.

1) Le joual-reflet

Avec la mention du joual-reflet, Gauvin cite Tremblay qui justifie l'utilisation du joual dans la littérature théâtrale avec l'importance d'un effet de reconnaissance. Le public souhaite s'identifier avec les actions qui se déroulent sur scène ce qui se réalise déjà en employant des expressions québécoises et non françaises standard. Une citation de Michel Tremblay reproduit très bien son point de vue :

« Le joual? C'est mon principal moyen d'expression. Je m'étais dit : si jamais j'écris un jour, je ne tricherai pas. Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. [...] »²⁴⁴

1) Le joual politique

Le joual politique représente la langue québécoise comme marque d'identification. Les Québécois veulent et doivent se borner des Français ainsi qu'au Canada anglophone, leur langue est leur « arme linguistique ». ²⁴⁵

2) Le joual universel

Le joual universel insinue qu'il existe aussi en dehors du Québec un joual littéraire. Le joual est un moyen de démontrer la langue orale dans la littérature et de rompre avec les objectifs traditionnels qui sont souvent difficiles à appréhender pour les gens. Comme Tremblay le nomme dans une entrevue en 1978, il existe dans tous les pays du monde des auteurs qui écrivent en joual.²⁴⁶ D'ailleurs, l'auteur déclare que même des auteurs comme Tennessee Williams et Fellini ont écrit et parlé en joual. Tremblay se réclame du fait que partout à l'extérieur du Québec, « [...] tous m'ont dit que la langue de mes personnages est une langue superbe. ». ²⁴⁷

²⁴⁴ Dans *La Presse*, le 17 décembre 1966, cité par: GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 337.

²⁴⁵ GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 338.

²⁴⁶ Dans *La Presse*, le 16 août 1969, cité par: GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 338.

²⁴⁷ Dans *Le Soleil*, le 21 octobre 1978, cité par: GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 338.

3) Le joual exportable

Le joual québécois devient connu dans le monde avec la représentation des *Belles-sœurs* au dehors du Canada français, un théâtre à Paris commence. Bien que les Français aient des problèmes de compréhension à cause des expressions typiquement québécoises, Tremblay refuse de montrer sa pièce différemment. La pièce sera un grand succès à Paris et entre-temps elle a été traduite en plus de 20 langues.²⁴⁸

4) Le joual : ni écran ni refuge

Dans la dernière catégorie, Tremblay ne fait qu'expliquer que le joual ne représente pas, pour lui, un moyen artificiel d'attirer l'attention des critiques littéraires : « *Si j'écris en joual, c'est pas pour me rentre intéressant ni pour scandaliser. C'est pour décrire un peuple. Et le monde parle de même icitte!* »²⁴⁹ En plus, il revendique la liberté du créateur de choisir ses langages et d'en changer à son propre goût.

Ce qui est évident, c'est que Michel Tremblay est le premier auteur qui transforme le joual en une langue dramatique. La langue orale des Québécois, non conceptualisée par nature, est transformée en langue écrite.²⁵⁰ Malgré ces efforts dans la création littéraire des œuvres québécoises, il faut respecter le fait qu'une langue reconstruite et recomposée reste une langue littéraire et non artificielle. Bien qu'une pièce de théâtre soit créée pour être jouée, parlée et écoutée, elle entre, tout de suite après sa publication, dans le domaine de la littérature écrite.²⁵¹

Comme déjà mentionné plus haut, les réactions à la première ont été divergentes : il n'y avait pas seulement des critiques explicitement élogieuses ou

²⁴⁸ GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID/ LAVOIE, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 339.

²⁴⁹ Dans *Le jour*, le 2 juillet 1976, cité par GAUVIN, Lise, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre, *Le monde de Michel Tremblay*, p. 339.

²⁵⁰ CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal: L'Hexagone, 1989, p. 144.

²⁵¹ HÉBERT, Louis, *Parker comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans Les Belles-sœurs*, dans GERVAIS, André (sous la direction de), *Emblématique de l'« époque du joual »*, Outremont : Lanctôt, 2000, p. 127.

impitoyables, mais aussi mitigées en elles-mêmes comme le prouve la critique de Martial Dassylva dans *La Presse* le lendemain de la première au Rideau Vert : dans une seule phrase il a marqué *l'humour féroce* de Michel Tremblay qui « *tombe pile* » ainsi qu'il reconnaissait « *volontiers [...] un auteur dramatique de talent possédant un extraordinaire don d'observation* ». Par contre, dans le paragraphe suivant, il doutait de la décision du Théâtre du Rideau Vert de monter une pièce tellement scandaleuse sur scène :

« Mais d'autre part devant la grossièreté et la vulgarité de son texte, je ne puis m'empêcher de penser que la direction du Rideau Vert a peut-être rendu un mauvais service à l'auteur en acceptant de produire sa pièce. Je ne suis pas bigot de nature, mais je dois bien avouer que c'est la première fois de ma vie que j'entends en une seule soirée autant de sacres, de jurons, de mots orduriers de toilette. »²⁵²

La question que se sont posée beaucoup de critiques après la première des *Belles-sœurs* concerne le discours discursif de savoir si la littérature peut être jouale. Nous avons constaté le fait que la pièce est écrite comme on parle, ou comme les *jouaux* parlent. Au point de vue linguistique, la pièce de Tremblay s'inscrit dans un conflit intérieur, comme plusieurs caractéristiques textuelles chevauchent. Nous pouvons spécifier cette affirmation avec le discours générique et intertextuel. Le premier se réfère à la différence entre un théâtre « bourgeois », comme l'a créé Marcel Dubé²⁵³, et un théâtre populaire comme celui de Michel Tremblay. Ce dernier fait allusion à des différences linguistiques dans le texte analysé, comme par exemple le parler des Français versus celui des Québécois.²⁵⁴

Dans la littérature québécoise, beaucoup de textes et de récits sont associés à une tentative de mettre au premier plan la question de l'identité. Le Québec, seule province entièrement française au Canada, entouré par des voisins anglophones et

²⁵² DASSYLVA, Martial, *L'amour du joual et des timbres-primés*, dans *La Presse*, le 29 août 1968, Montréal, p. 17.

²⁵³ Marcel Dubé (*1930 à Montréal) est un dramaturge québécois. Bien que ses pièces soient considérées –grâce à leurs sujets principaux, ainsi que les problèmes familiaux, la pauvreté et l'émancipation de la femme- comme des textes de théâtre pionniers, l'auteur met en scène des personnages généralement bourgeois.

²⁵⁴ HÉBERT, *Parker comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans Les Belles-sœurs*, dans GERVAIS, *Emblématique de l' « époque du joual »*, p. 127.

influencé fortement par la culture française, a des difficultés à trouver une identité non seulement québécoise mais aussi canadienne française. Dans ce contexte, le caractère québécois se manifeste comme une sorte de dissociation, quand ce n'est pas « [...] *une complète incompatibilité, avec l'anglophone, et comme une discordance avec le Français* »²⁵⁵. Plusieurs œuvres littéraires jouent avec cette problématique en misant sur la quête d'une identité au centre du contenu. Bien sûr, dans le cas des *Belles-sœurs* (et beaucoup d'autres textes dramatiques ou prosaïques de Michel Tremblay), la langue des personnages est un trait marquant de l'œuvre.²⁵⁶ Avec l'utilisation de la langue populaire, Tremblay réussit à transmettre un sentiment d'appartenance. En fait, on n'est pas capable d'imaginer une pièce comme *Les Belles-sœurs* sans l'accent et les tournures québécoises qui caractérisent de façon déterminante la particularité de la mise en scène.

Quant à la littérature « jouale » en général, il faut prendre en compte l'hypothèse que tout écrivain possède en principe une liberté absolue ce qui lui permet de créer des œuvres valables bien qu'elles soient écrites en joual. De plus, un texte réaliste se dévoue d'une écriture avec des éléments qui concordent, en pensant aux personnages, à la langue, au contexte et à l'intrigue.²⁵⁷ Dans le cas des *Belles-sœurs*, les quinze protagonistes n'ont pas accès à la compétence linguistique supérieure, ce qui permet en même temps une plus grande authenticité à la pièce. Que Germaine dise « Diantre! » au lieu de « Chrissel! », l'impression de référence est rompue. La pièce est obligée de rester dans le cadre réaliste, sinon on conclura à une « faute d'auteur ».²⁵⁸ Bien que les personnages de la pièce utilisent tous le même niveau de langue, il faut penser à Lisette de Courval qui est déjà allée en « Urope » et sait donc parler le « vrai » français :

LISETTE DE COURVAL

« Mon Dieu, que vous êtes donc mal embouchée, madame Brouillette! Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas mal plus mal! »

²⁵⁵ FORGET, Danielle, *Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay*, dans *Études Littéraires*, 26, Montréal : Université de Montréal Presse 1994, p.121.

²⁵⁶ Ibid, p. 119.

²⁵⁷ HÉBERT, *Parker comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans Les Belles-sœurs*, dans GERVAIS, *Emblématique de l'« époque du joual »*, p. 128.

²⁵⁸ Ibid.

MARIE-ANGE BROUILLETTE

« J’parle comme que j’peux, pis, j’dis c’que j’ai à dire, c’est toute! Chus pas t’allée en Urope, moé, chus pas t’obligée de me forcer pour bien perler! »²⁵⁹

Lisette de Courval se dissocie, avec son admiration pour la France, de son groupe sociologique (au moins à certains égards : dans d’autres scènes, elle se moque de leurs films peu réalistes et les accuse de ne pas se laver) et décrit ses habitants comme idéal au niveau de la langue :

LISETTE DE COURVAL

« [...] Ces gens-là sont pus de notre monde! Je regrette assez d’être venue! Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu’on se retrouve ici, ce n’est pas des farces! J’mé revois, là, étendue sur une chaise longue, un bon livre de Magali sur les genoux... [...] Puis l’Urope! Le monde sont donc bien élevé par là! Sont bien plus polis qu’ici! On en rencontre pas des Germaines Lauzon, par là! Y’a juste du grand monde! À Paris, tout le monde perle bien, c’est du vrai français partout... C’est pas comme icitte... [...] Léopold avait raison, c’monde-là, c’est du monde *cheap*, y faut les cacher! Y savent pas vivre! Mous autres on est sortis de là, pis on devrait plu jamais revenir! Mon Dieu que j’ai donc honte d’eux-autres! »²⁶⁰

Bien sûr, les autres femmes se montrent hostiles envers l’attitude snob de Lisette de Courval. En contrevenant justement au bien-parler par *perle*, l’utilisation des expressions françaises par de Courval sont ridiculisée publiquement :

LISETTE DE COURVAL

« C’est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l’heure qu’on n’est pas venues ici pour se quereller? »

ROSE OUIMET

« Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde! D’abord, j’ai pas dit quereller, j’ai de chicaner! »²⁶¹

Lisette de Courval, grande protectionniste du français standard, renonce par son comportement à son identité. Au lieu de sa langue maternelle, elle préfère s’exprimer dans une autre langue, culturellement plus valorisée. Avec cette attitude, elle refuse son affinité à un groupe social déterminé et homogène, caractérisé par une

²⁵⁹ TREMBLAY, Michel, *Les Belles-sœurs*, p. 25.

²⁶⁰ Ibid, p. 59.

²⁶¹ Ibid, p. 31.

langue commune. Dépersonnalisé dans sa langue, ce personnage reflète bien l'état d'une culture en transition, dont les sources culturelles s'effritent au contact de nouvelles manières de vivre.²⁶² Plus que des idées, la langue du joual porte les émotions et les sentiments des femmes.²⁶³ Les personnages des *Belles-sœurs* semblent familiers au public québécois. Ceci n'est pas uniquement à cause de leur langue et de leurs expressions, mais à cause de leurs conceptions de la vie et leurs préoccupations qui créent une certaine intimité. Les préjugés, les clichés et les insultes extériorisent et valorisent la langue québécoise. Bien sûr, ce n'est pas seulement l'accent qui est important dans la pièce du point de vue linguistique, mais aussi la syntaxe ou le vocabulaire.

À part le langage, l'espace joue un rôle capital dans la mise en scène de la pièce –sans parler de la distance géographique de la France. Premièrement, nous avons la cuisine de Germaine, où se déroule toute l'intrigue de la pièce. Cette cuisine représente une sorte de microcosme, la galerie, le voisinage, le quartier ne sont que le prolongement de cet espace.²⁶⁴

Nous avons déjà mentionné le respect de Lisette de Courval pour la France et son mépris pour la langue et les gens du Québec. De plus, Michel Tremblay nous présente Pierrette qui travaille sur le Boulevard St. Laurent – la rue, pleine de bars et clubs, qui sépare Montréal en deux parties. Elle représente une vie immorale et dangereuse. Comme elles ne peuvent et veulent pas pardonner à Lisette d'avoir été en Europe, la plupart des autres femmes veulent se distancer de Pierrette et Angéline et leur demandent de ne pas sortir de leur monde.

ROSE OUMET

« Chus catholique! Reste donc dans ton monde pis laisse-nous donc tranquilles! Maudite guidone! »²⁶⁵

²⁶² JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles-sœurs de Michel Tremblay*, p. 25.

²⁶³ FORGET, *Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay*, dans *Études Littéraires*, p.125.

²⁶⁴ CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 131.

²⁶⁵ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 100.

Selon Rose Ouimet, le seul endroit possible pour vivre et mourir est son quartier usuel. La paroisse québécoise joue un rôle majeur dans son train-train quotidien et représente pour elle une certaine stabilité. C'est la raison pour laquelle l'espace est tellement important dans la pièce : les amies, invitées par Germaine, sont des proches qui appartiennent soit à la famille, soit à l'environnement immédiat. Les femmes rejettent toute sorte de vie différente des leurs. Comme elles pratiquent ici un certain « *culturo-centrisme naïf* »²⁶⁶, les actrices françaises ont des « p'tits basculs [...] efféminés » (p. 103), les italiennes ne « porte[nt] pas de sous-vêtements » (p. 27) et il n'est « pus vivable » chez Gabrielle Jodoin son petit Raymond a commencé à prendre des cours de chant classiques (p. 35f).

Tout comme l'espace, le temps a une puissance déterminante chez les *Belles-sœurs*. La vie des femmes consiste en des répétitions, elles se sont arrangées d'un quotidien sans surprises ni diversion. Cet « emprisonnement »²⁶⁷ se reflète dans le texte par la rareté du futur. En fait, il n'y a que deux situations réitératives qui s'occupent du futur : premièrement, nous avons le rêve de Germaine Lauzon concernant tous les objets qu'elle pourrait posséder bientôt. Deuxièmement, nous avons les futurs très immédiats qui désignent l'arrivée prompte d'une autre femme. On peut dire que la seule référence à l'avenir vient de Lise Paquette qui, tentée de se faire avorter, parle de « recommencer de neuf »²⁶⁸. Ses perspectives d'une vie insouciance s'assombrissent d'une peur horrible en vue de sa décision : « *J'le sais pas c'que j'vas devenir, j'le sais pas pantoute! Se faire avorter, c'et pas une petite affaire! [...] Ah! Pourquoi que ca m'arrive toujours à moé, ces affaires-là!* »²⁶⁹

Parallèlement à l'absence du futur dans l'axe temporel, le passé se trouve largement représenté. Pour Rose Ouimet, les mères d'autrefois ont été plus efficaces dans leurs travaux ménagers et les enfants moins « tannants ». L'époque de l'adolescence des femmes adultes semble avoir été pleines d'avantages et on déplore

²⁶⁶ CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 132.

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 90f.

²⁶⁹ Ibid, p. 94.

sa perte avec des commentaires dans plusieurs scènes. Même l'accoutumance au nouveau curé prend du temps et une puissante persuasion.

Cette valorisation du passé est marquée par un certain paradoxe : bien que les mères et les enfants fussent « meilleurs » à l'époque, il y a tout de même des « carrières ratées », selon l'opinion des femmes (pensons ici à la vie dépravée de Pierrette).

Malgré leur approbation d'une vie de grande qualité, les femmes sont incapables de changer quoi que ce soit. Elles ne donnent suite à aucun de leurs projets. Avec cette attitude, elles ne font qu'idéaliser le passé et le futur, ce qui les enferme encore plus dans le présent.²⁷⁰

Le présent représente pour les femmes à la fois un bonheur et une malédiction. Germaine et ses invitées sont tellement habituées à leurs actions quotidiennes que la motivation pour un changement radicale est trop faible. En même temps, elles sont prisonnières de leur routine banale et les voix qui s'élèvent contre la frustration s'amplifient. Le quintette « Une maudite vie plate! » illustre leur conception du temps comme « éternel recommencement²⁷¹ ».

« L'ode au bingo » est sûrement le point culminant de la pièce. L'ode est divertissante et résume parfaitement et de façon parodique les désirs, les souhaits et les soucis des protagonistes. En fait, pendant toute la pièce, les femmes se plaignent et confessent dans des monologues leurs misères. Avec la comparaison au bingo, elles déclarent la dépendance d'une régularité quotidienne qui laisse oublier leur sort incontournable.

L'ode représente dans les *Belles-sœurs* la partie la plus rafraîchissante et la plus tragique à la fois. Son caractère innovant est sûrement (parmi d'autres caractéristiques marquantes) décisive pour le grand succès de cette pièce révolutionnaire. L'incapacité des personnages à exprimer des états émotionnels autres que la nostalgie, la rage et le regret symbolise un langage impuissant et transforme

²⁷⁰ CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 133.

²⁷¹ Ibid, p. 134.

donc le joual en une langue qui est incapable de traduire autre chose que la misère.²⁷² La vie québécoise est présentée de façon tragique, tandis que les habitants utilisent une langue sans horizon.

« L'ode au bingo » se déroule dans le deuxième acte de la pièce et est considérée comme un moment clé des *Belles-sœurs*.²⁷³ Les femmes sont en train de discuter leur participation à une soirée récréative, organisée par les enfants de la paroisse. L'enthousiasme des femmes s'endigue, les démonstrations du petit Raymond qui chante ainsi que de Diane Aubin qui fait de la nage aquatique ne peuvent convaincre tout de suite. La mention du bingo comme bouquet final de la soirée fait disparaître les doutes et les femmes, à part les quatre jeunes, se montrent passionnées pour cette activité.

« Pendant que Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse et Marie-Ange récitent l' « ode au bingo », les quatre autres femmes crient des numéros de bingo en contrepoint, d'une façon très rythmée. »²⁷⁴ Déjà, la mise en scène de l'écrivain fait allusion à une cérémonie religieuse avec un chœur constitué de plusieurs femmes. Des expressions comme « ode », « récitent », « contrepoint » ou « rythmée » appartiennent au vocabulaire de la musique classique d'inspiration religieuse :

« Quant à l'ode, genre littéraire noble par excellence, elle correspond, en dépit de l'usage parodique qui en est fait, à la dimension lyrique de la partition. Enfin, la forme contrapuntique que prend ce récitatif n'a d'autre référence que la prière chantée (le psaume) où se conjuguent les voix divines et terrestres. »²⁷⁵

Le bingo est assimilé à un événement profond dans le quotidien des femmes. Pour eux, il incarne la richesse, la chance et donc la satisfaction d'avoir tout ce qu'on désire. Bien qu'elles aient mentionné plus tôt ne jamais gagner de prix (« *J'ai-tu l'air de quelqu'un qui a déjà gagné quelque chose?* »²⁷⁶), il est hors de question de ne pas le réessayer à maintes reprises. Ce jeu de hasard occupe une place presque sacrée dans

²⁷² LAROCHE, *Le langage théâtral*, dans Voix et images du pays, 3, Montréal : UQAM 1970, p. 169f.

²⁷³ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 86f.

²⁷⁴ Ibid, p. 86.

²⁷⁵ JUBINVILLE, *Une étude de Les Belles-sœurs de Michel Tremblay*, p. 63.

²⁷⁶ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 41.

la vie des participantes, la préparation s'effectue déjà quelques jours en avance et les femmes sont toutes frétilantes et nerveuses :

GERMAINE, ROSE, GABRIELLE, THERESE ET MARIE-ANGE

« Moé, l'aime ça le bingo! Moé, j'adore le bingo! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo! Presque toutes les mois, on en prépare un dans'paroisse! J'me prépare deux jours d'avance, chus t'énarvée, chus pas tenable, j'pense rien qu'à ça. Pis quand le grand jour arrive, j't'assez excité que chus pas capable de rien faire dans'maison! [...] Là, c'est ben simple, j'viens folle! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là! Chus toute à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers, j'mets mes pitounes à mauvaise place, j'fais répéter celle qui crie les numéros, chus dans toutes mes états! [...] Y faut que je gagne! Y faut que j'gagne! Y faut que j'gagne! »²⁷⁷

L'invocation de Dieu, dans l'extrait cité, souligne l'importance de l'événement pour les femmes ; elle comporte même une connotation mystique. Le bingo représente une sorte de distraction pour les femmes, en jouant elles sont capables d'oublier leur misère domestique. Ce jeu est un plaisir unique toutes les quelques semaines, sans hommes et sans enfants. Quand elles arrivent à leur table de bingo, elles essaient tout pour se mettre à l'aise, elles se déshabillent et se sentent « transformées » par ce plaisir, uniquement réservé pour elles.²⁷⁸ Avec toutes ces métaphores religieuses, Tremblay nous présente les quinze femmes sous l'angle de la « dégradation parodique »²⁷⁹. Même les prix à gagner rappellent des objets ecclésiaux, le bingo offre aux « croyants » des icônes pour l'adoration, comme des *chiens de plâtre* et d'autres objets (p. 87).

De plus, nous trouvons pleins de références sexuelles dans leur description du bingo. Les femmes chantent qu'elles ont « chaud » en jouant le bingo ; il les met « à l'envers » ou dans tous leurs « états ». Ce sont toutes des indications proches d'une excitation sexuelle.²⁸⁰ Bien que les événements de la Révolution tranquille contiennent la laïcisation et la libération de la femme, ils ne sont pas encore adoptés

²⁷⁷ Ibid, p. 86f.

²⁷⁸ Ibid, p. 86f.

²⁷⁹ ARINO, Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Bordeaux : Eidôlon, 2007, p. 235.

²⁸⁰ Ibid, p. 236.

dans la classe sociale défavorisée à laquelle nos supportrices de bingo appartiennent. *Les Belles-sœurs* dévoilent donc l'envers de la Révolution tranquille avec ses progrès modernes.

Cette vision du « *temps enfermé* »²⁸¹ dans la quotidienneté apparaît dans plusieurs scènes du texte. L'autre pièce musicale dans les *Belles-sœurs*, nommé « Une maudite vie plate! », est au moins autant saisissante que « L'ode au bingo » et laisse place à des manifestations des platitudes de la vie de chacune des femmes. Le prélude avant le quintette est interprété par Marie-Ange Brouillette qui se moque de la chance indicible de Germaine. Elle est frustrée et se sent abusée par le destin qui n'a pas fait d'elle la gagnante.

MARIE-ANGE BROUILLETTE

« C'est pas moé qui aurais eu c'te chance-là! Pas de danger! Moé, j'mange d'la marde, pis j'vas en manger toute ma vie! [...] Que c'est qu'a l'a tant faite, madame Lauzon, pour mériter ca, hein? Rien! Rien pantoute! Est pas plus belle, pis pas plus fine que moé! [...] C'est pas juste! Chus tannée de m'esquinter pour rien! Ma vie est plate! Plate! Pis par-dessus le marché, chus pauvre comme la gale! Chus tannée de vivre une maudite vie plate! »²⁸²

Le travail ménager est un des aspects les plus pénibles dans la vie des femmes. Chez Tremblay, toutes les femmes travaillent, mais sans y prendre plaisir et sans devenir plus autonome. Le dur travail physique et l'absence de divertissements autres que la télévision rendent la vie quotidienne des femmes insupportable ; les femmes sont épuisées et elles connaissent seulement l'ingratitude égoïste de leurs familles. Directement après le monologue de Marie-Ange Brouillette, les femmes décrivent, dans un chœur, leur frustration :

LES QUATRE AUTRES FEMMES

« Une maudite vie plate! Lundi! [...] J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! Des toasts, du café, des œufs, du bacon... J'éveille tout le monde, j'les mets dehors. Là, c'est le repassage. J'travaille, j'travaille, j'travaille. Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner. J'leu fais des sandwiches au béloné. J'travaille toute l'après-midi, le souper arrive, on se chicane. Pis le soir, on regarde la télévision. Mercredi! C'est le jour du magasinage!

²⁸¹ CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, p. 134.

²⁸² TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 21f.

J'marche toute la journée, j'me donne un tour de rein à porter des paquets gros comme ça, j'reviens à la maison crevée! Y faut quand même que je fasse à manger. Quand le monde arrivent, j'ai l'air bête! Mon mari sacre, les enfants braillent... Pis le soir, on regarde la télévision! Le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose! J'm'esquinte, j'me désâme, j'me tue pour ma gang de nonos! Le samedi, j'ai les enfants dans les jambes par-dessus le marché! Pis le soir, on regarde la télévision! Le dimanche, on sort en famille : on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de toute le monde! Pis le soir, on regarde la télévision! Chus tannée de mener une maudite vie plate! Une maudite vie plate! »²⁸³

Le quintette « Une maudite vie plate » montre de façon très pertinente l'obligation des femmes de s'occuper de la maison et des enfants. C'est un travail ingrat que les femmes effectuent gratuitement. Le chœur souligne le caractère universel de cette problématique. En plus, elles sont tenues de s'occuper de vieux, qui ne peuvent plus compter sur eux-mêmes. L'exemple de Thérèse Dubuc confirme la trop grande sollicitation de sa belle-mère nécessaire :

THERESE DUBUC

« [...] Vous savez pas la vie que je mène, depuis que j'ai ma belle-mère sur le dos! Ah! C'est pas que je l'aime pas, la pauvre femme, a fait tellement pitié, mais est malade pis capricieuse sans bon sens! Y faut toujours la guetter! »²⁸⁴

4.3. Féminisme dans les Belles-sœurs

Dès le début de sa carrière comme écrivain, Michel Tremblay fait preuve d'un intérêt tout particulier pour les personnages féminins. L'homme est un absent chez Tremblay. « *Il n'y a pas d'homme au Québec* », dit-il.²⁸⁵ Dans ses pièces de théâtres ainsi que dans ses romans, il dépeint clairement le statut de la femme dans une société cléricale et analyse sa position dans le rapport entre église et société. L'auteur explique la forte présence des femmes dans ses pièces par l'influence des femmes qui l'entouraient pendant sa jeunesse :

²⁸³ Ibid, p. 23f.

²⁸⁴ Ibid, p. 33.

²⁸⁵ CLOUTIER, Rachel/ GIGNAC, Rodrigue, *Entrevue avec Michel Tremblay*, dans Nord, 1, 1971, p. 58.

« [...] mes premiers flashes de conscience m'étant venus de femmes, du jour où j'ai commencé à écrire en québécois, j'ai décrit des femmes. Jusqu'à l'âge de vingt-trois ans, j'écrivais ce que j'appelle une espèce de sous-littérature française, c'est-à-dire que j'écrivais comme on m'avait dit qu'il fallait écrire. Mais dès que j'ai commencé à écrire en québécois, à décrire le milieu d'où je venais, j'ai écrit sur et par les/des(?) femmes. Les premiers êtres humains dont j'ai entendu parler, [...] c'étaient des femmes parlant de leur mari, parlant de leurs problèmes ou de la société. C'était tout à fait normal que je me sente plus près des femmes. »²⁸⁶

Les personnages féminins de Tremblay souffrent du rôle traditionnel qu'elles détiennent dans ses textes. Dans *Les Belles-sœurs*, la plainte, la frustration et l'écœurement dominant la parole des protagonistes. Pierrette Guérin a misé sur l'amour et sur la séduction en travaillant dans un club pendant plusieurs ans. En fin de compte, elle reste seule, sans homme et rejetée par sa famille. Lisa, la jeune fille enceinte, souhaite suivre l'exemple de son amie et a autant de difficultés que Pierrette à se tracer un chemin dans la vie. Lisette de Courval représente le personnage de l'européenne arrogante, avec sa façon démonstrative de parler le bon français de l'Hexagone et avec ses essais pour vendre son étole de vison usagé, elle se distance de plus en plus de ses proches. Pourtant, elle ne réussit pas de s'éloigner complètement de son environnement usuel. Aussi, le joual reprend sans cesse le dessus et dévoile son appartenance initiale.

Quant à Germaine, son bonheur à cause des timbres gagnés, crée un sentiment de rivalité entre les femmes. Germaine rêve d'un ameublement « tout neuf » et, avec la consommation matérielle, elle espère se procurer une nouvelle, meilleure vie.

Les emplois féminins dans *Les Belles-sœurs* sont stéréotypés et peu nombreux : les femmes sont des serveuses, des chanteuses ou des employés d'usine. Dans tous les cas, l'exploitation et la dépendance du patron sont frappantes. Les employées des usines sont si mal payées qu'elles préfèrent parfois travailler comme prostituées. De plus, le travail avec les grandes machines compromet leur santé :

LISSETTE DE COURVAL

²⁸⁶ Entrevue avec Michel Tremblay : *Lettres québécoises*, 23, Montréal : 1981, p. 50.

« Ma fille Micheline a changé d'emploi, dernièrement. Elle travaille maintenant sur les machines du F.B.I. »

MARIE-ANGE BROUILLETTE

« Au! Oui? Y paraît que c'est mortel pour les nerfs, ces machines-là! Les filles qui travaillent là-dessus sont obligées de changer au bout de six mois. La fille de ma belle-sœur Simone a fait une dépression nerveuse, là-dessus. Simone m'a appelé, justement, aujourd'hui pour me conter ça... »²⁸⁷

Les vendeuses dans des magasins ne sont pas non plus contentes de leurs emplois. Lise Paquette, par exemple, est « *écœurée de travailler chez Krege!* »²⁸⁸ Souvent, les femmes n'ont pas d'autre choix et prennent souvent des emplois rémunérés pour s'enfuir, au moins pendant la journée, de la tristesse familiale.

Le travail dans un club peut parfois représenter un salaire régulier, mais il faut que les femmes soient jeunes, belles et dociles. Toute carrière dans un club dépend de la bonne volonté du patron. Pierrette a été mise à la porte par son patron qui était à la fois son amant et déplore la fin brusque de sa carrière :

PIERETTE GUERIN

« [...] J'ai rien que trente ans pis j'me sens comme si j'en arais soixante! Y m'en a tu fait faire, des affaires, c'gars-là! Moé, la niaiseuse, j'l'écoutais! [...] Chus trop vieille! Une fille qui a faite la vie pendant dix ans, ça poigne pus! Chus finie! »²⁸⁹

²⁸⁷ TREMBLAY, *Les Belles-sœurs*, p. 92.

²⁸⁸ Ibid, p. 90.

²⁸⁹ Ibid, p. 94.

5. ANNEXES

5.1. Résumé et conclusion

Après une longue période de recherche d'identité, nous pouvons constater que le théâtre québécois a finalement trouvé sa place dans le monde littéraire. Pour avoir atteint cette position, des nombreux auteurs, metteurs en scène et poètes comme Joseph Quesnel et Michel Tremblay ont eu une importance significative.

Ce premier, un français immigré au Québec, a écrit pour un public canadien, avec son enthousiasme incessant pour les arts et la littérature. Ses pièces sont une preuve historique pour l'influence de la Révolution française dans l'ancienne colonie d'outre-mer. Actionné par des ambitions courageuses, il n'avait malheureusement pas compté avec l'influence normative par la politique de l'État et donc surtout par la politique religieuse de l'époque. Le clergé était, à partir des tous premiers jours quand des spectacles ont eu lieu au Québec, le pouvoir dominant et la censure a été à l'ordre du jour. Malgré cette grande répression contre des événements culturels sur scène, le théâtre a pu se développer grâce aux maîtres qui se sont servis du théâtre comme outil d'enseignement. Les activités sur scène sont rendus plus dynamiques et avec les décennies, le théâtre a appris une certaine autonomie au Québec. Quesnel est resté, jusqu'à la fin de ses jours, déprimé en ce qui concerne le désintérêt de la population québécoise envers son œuvre.

Avec la guerre entre l'Angleterre et la France, la langue parlée dans le théâtre portait un rôle important dans le contexte d'identité, de culture et de tradition. Néanmoins, beaucoup d'officiers ont été bilingue et avec le théâtre de garnison, des représentations en anglais ainsi qu'en français sont organisées par l'autorité anglophone. Des salles de théâtres se sont manifestées et des troupes se sont installées régulièrement au Québec. Bientôt, Montréal est devenu une destination préférée pour des troupes itinérantes et un échange entre les acteurs du Canada et de l'Europe s'est établi. Beaucoup de jeunes acteurs québécois sont allés en France pour obtenir dans une école une formation professionnelle, au moins jusqu'au moment quand la ville de Montréal offrait des institutions publiques comparables. Aussi les minorités ethniques domiciliées au Canada francophone se sont affairées avec la création de leur propre

monde de théâtre et c'est la raison pour laquelle un théâtre yiddish ou chinois s'est pu établir. Le monde de la culture devient de plus en plus autonome et moins concentré sur l'art de la France comme point central. Cette aspiration visait à créer une identité culturelle québécoise, et surtout à partir des années trente du 20^{ième} siècle, les habitants au Québec ont subi un véritable « boom » artistique. En 1968, la Révolution tranquille a été menée, à part du côté politique, par des littéraires, des intellectuels, des artistes, dont l'auteur et metteur en scène Michel Tremblay en faisait partie. Il était le premier qui se servait du joual dans la littérature. Avec sa pièce *Les Belles-sœurs*, Tremblay a réussi de transformer le « dialecte » du peuple québécois en une langue qui est autorisée à exister dans le monde écrit ainsi que dans le langage parlé. Dans les années suivantes, beaucoup de texte et de pièces de théâtre qui réfèrent à Tremblay sont parus, ce qui soulignent l'effet que l'auteur a réalisé avec sa création littéraire.²⁹⁰

Dans ce mémoire de maîtrise, j'ai essayé de présenter les différents aspects de l'évolution du théâtre québécois, de ses origines à la modernité. Dans un pays qui est relativement jeune, il fallait pourtant attendre longtemps pour atteindre un statut officiel qui est pris au sérieux dans le contexte mondial. Les influences historiques, politiques et religieuses ont été très importantes, c'est la raison pour laquelle la première partie de ce travail comporte une description et présentation historique avant de me concentrer sur les auteurs, Joseph Quesnel et Michel Tremblay. Aujourd'hui, Montréal est devenu une ville d'une riche vie artistique et des nombreux festivals de théâtres se déroulent chaque année. Le théâtre d'aujourd'hui est toujours un théâtre très politique et n'était jamais supposé à servir au pur divertissement. Quesnel et Tremblay montrent dans leurs travaux l'importance de l'identité d'un peuple et l'enracinement culturelle dans la littérature comme miroir de la société.

²⁹⁰ Voir: <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1057689/17997ac.pdf> (accès: 7 mars 2011)

5.2. Résumé en allemand / Deutsche Zusammenfassung

Das frankokanadische Theater hat eine langwierige Anlaufzeit in Angriff nehmen müssen um sich schlussendlich im englischsprachigen Nordamerika etablieren zu können. Die vorliegende Diplomarbeit soll einen Überblick über die historische Entwicklung von den Anfängen bis hin zur Moderne des Quebecer Theaters bieten. Der erste Teil der Arbeit beleuchtet in theoretischer und geschichtlicher Hinsicht die verschiedenen Entwicklungsperioden, angefangen vom ersten aufgeführten Theaterstück in der französischsprachige Überseekolonie, über die Niederlassung von professionell arbeitenden Spieltruppen in Montreal, bis hin zur Etablierung der Quebecer Umgangssprache in der zeitgenössischen Literaturszene

Teil zwei dieser Diplomarbeit widmet sich zwei Theaterautoren, welche einen beachtlichen Beitrag zur Institutionalisierung der franko-kanadischen Bühnenliteratur beigetragen haben; beginnend mit Joseph Quesnel aus Saint-Malo in Frankreich, welcher kurz vor der Französischen Revolution über Umwege nach Québec emigrierte. Zu Recht kann man behaupten, dass es Quesnel war, der eines der ersten kanadischen Theaterstücke schrieb: für ein kanadisches Publikum und auf einer kanadischen Bühne uraufgeführt. Die beiden Stücke *L'Anglomanie ou le Dîner à l'anglaise* sowie *Les Républicains français ou La Soirée du Cabaret* spiegeln den Zeitgeist der Epoche wider, die Einstellung der Kanadier und Franzosen gegenüber den englischen Machtparteien, und die gesellschaftliche Veränderung während der Französischen Revolution von 1789 sowie kurz danach.

Die zweite Hälfte meiner praktischen Analyse widmet sich dem Werk von Michel Tremblay, Schriftsteller und Regisseur aus Outremont, dem Arbeiterbezirk Montreals. Tremblay wird oft als Koryphäe des modernen quebecer Theaters dargestellt, nicht zu Unrecht, da ohne sein Theaterstück *Les Belles-sœurs* die Verwendung der französischen Standardsprache auf der Bühne vermutlich immer noch Realität sein würde. Stattdessen spricht man „joual“ –dank Tremblay wurde diese Umgangssprache salonfähig. In seinem bedeutendsten Werk präsentiert er das einfache Volk und vor allem die Frauen Quebecs; die Probleme der Heranwachsenden und die Ängste der älteren Generation. Die Revolution von 1968

verändert die Position gegenüber Staat und Kirche -Konsumwahn und Materialismus stehen über den traditionellen Werten innerhalb der Familie.

Beide in dieser Arbeit analysierten Autoren verfassen ihre Texte zu einer Zeit des Umbruchs und diese Revolutionsstimmung macht sich linguistisch und inhaltlich bemerkbar. In beiden Werken spielen Musikpassagen eine wichtige Rolle, vor allem Tremblay bedient sich oftmals Gesangssequenzen um seinen 15 Frauen Platz für Selbstreflexion innerhalb von, teils gesungenen, Monologen zu lassen. Joseph Quesnel und Michel Tremblay haben, jeder für sich und in einzigartiger Weise, den Grundstein zu einer Epoche des frankokanadischen Theaters gelegt. Beide Autoren verdeutlichen in ihren Bühnenstücken die Wichtigkeit der Identitätsfindung für die quebecer Bevölkerung, sowie die der kulturellen Verwurzelung in der Literaturwelt als Spiegel der Gesellschaft.

Je tiens à remercier ici toutes les personnes qui, d'une façon ou d'une autre,
ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

MERCI...

... à Monsieur Jörg Türschmann pour son enthousiasme et
sa disponibilité au-delà des frontières.

...à Amélie et Mathieu pour leur amitié,
leur passion pour la littérature
et de m'avoir fait adorer la langue québécoise. *Tsé.*

...aux filles de ma famille,
Christine, Marie, Anna et Lämmi ainsi qu'à
mes amies Edith, Marianne et Magdalena.

...à Chrisi, qui m'inspire.

5.3. Bibliographie

5.3.1. Corpus principal

QUESNEL, Joseph, *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, Notre-Dame-des-Neiges: Trois Pistoles 2003.

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-sœurs*, Ottawa : Leméac, 1972.

5.3.2. Corpus secondaire

AMTMANN, Willy, *La musique au Québec. 1600-1875*, Montréal: Les Éditions de l'Homme, 1976.

ANDRÈS, Bernard, *Archéologie de La comédie et du théâtre lyrique au Québec : Joseph Quesnel (1746-1809)* dans Artexto, Revista do Departamento de Letras et Artes, Fundação Universidade do Rio Grande FURG, Brésil, no. 8, 1997.

ANDRÈS, Bernard/ BERNIER, Marc André, *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 2002.

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec. 1960-1980*, Montréal : Triptyque 1990.

ARINO, Marc, *L'Apocalypse selon Michel Tremblay*, Bordeaux : Eidôlon, 2007.

BEAUCAGE, Christian, *Le théâtre à Québec au début du XX^e siècle : une époque flamboyante!*, Québec : Nuit Blanche, 1996.

BEAUDRY, Jacques (sous la direction de), *Le rébus des revues*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1998.

BENSON, Eugene/ Conolly, L.W., *The Oxford Companion to Canadian theatre*, Toronto : Oxford University Press 1989.

BOURASSA, André-G, *La dramaturgie contemporaine au Québec* dans DIONNE, *Le québécois et sa littérature*, Sherbrooke : Éditions Naaman, 1984.

- BOURASSA, André-G./ LARRUE, Jean-Marc, *Les nuits de la « Main » : cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent (1891-1991)*, Montréal : VLB, 1993.
- BURGER, Baudouin, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal : Les Éditions Parti pris, 1974.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal: L'Hexagone, 1989.
- CLOUTIER, Rachel/ GIGNAC, Rodrigue, *Entrevue avec Michel Tremblay*, dans Nord, n°1, 1971.
- CORBETT, Noël, *Langue et identité. Le Français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1990.
- CUTHBERT, Ross, *L'aréopage*, Montréal: Neilson 1803.
- DARGNAT, Mathilde, *Michel Tremblay. Le « joual » dans les Belles-sœurs*, Paris : L'Harmattan, 2002.
- DASSYLVA, Martial, *L'amour du joual et des timbres-primés*, dans *La Presse*, Montréal : Éditions La Presse, 1986.
- DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre (sous la direction de), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal : Lansman, 1993.
- DESTOUCHES, Philippe Néricault, *Oeuvres dramatiques de N. Destouches*, Paris: L. Tenré, 1821.
- DIONNE, René (sous la direction de), *Le québécois et sa littérature*, Sherbrooke : Éditions Naaman, 1984.
- DOUCETTE, Leonard, *The drama of our past: major plays from nineteenth-century Quebec*, Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- DOUCETTE, Leonard, *Theatre in French Canada : Laying the foundations 1606-1867*, Toronto : University of Toronto Press, 1984.

- ENGELBERTZ, Monique, *Le théâtre québécois de 1965 à 1980 : un théâtre politique*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1989.
- FILEWOOD, Alan, *Performing Canada. The Nation Enacted in the imagined Theatre*, Kamloops : The University College of the Cariboo Print Services, 2002.
- FORGET, Danielle, *Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay*, dans *Études Littéraires*, vol. 26, n° 3, 1994.
- FOURNIER, Marcel, *Les Français au Québec : 1765-1865*, Québec : Septentrion, 1995.
- GALARNEAU, Claude, *Les Français au Québec durant la Révolution (1789-1815)* dans GRENON, *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, Québec : Hurtubise, 1989.
- GAUVIN, Lise, *Le théâtre de la langue*, dans DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal: Lansman, 1993.
- GERMAIN, Jean-Claude, *J'ai eu le coup de foudre*, dans TREMBLAY, Michel, *Les belles-sœurs*, Ottawa : Leméac, 1972.
- GERVAIS, André (sous la direction de), *Emblématique de l' « époque du joual »*, Outremont : Lanctôt, 2000.
- GNAROWSKI, Michael, *Joseph Quesnel, 1749–1809: selected poems and songs after the manuscripts in the Lande collection*, (1970). Lande : Montréal 1970.
- GREFFARD, Madeleine, *Le triomphe de la tribu* dans DAVID, Gilbert/ LAVOIE, Pierre (sous la direction de), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal : Lansman, 1993.
- GREFFARD, Madeleine/ SABOURIN, Jean-Guy, *Le théâtre québécois*, Montréal : Boréal, 1997
- GRENON, Michel (sous la direction de), *L'image de la Révolution française au Québec, 1789-1989*, Québec : Hurtubise, 1989.

- GRIEDER, Josephine, *L'Anglomanie in France. 1740-1789. Fact, fiction and political discourse*, Genève: Librairie Droz, 1985.
- HARE, John E., *La pensée socio- politique au Québec. 1784-1812*, Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, 1977.
- HARE, John, *Aperçus de la correspondance de Joseph Quesnel* dans *Voix et images*, vol. 20, n°2, (59) 1995, p. 352.
- HARE, John, *Joseph Quesnel et l'anglomanie de la classe seigneuriale au tournant du XIX^e siècle*, dans *Co-Incidences* (6), Ottawa 1976.
- HAYNE, David M., *Le théâtre de Joseph Quesnel*, dans WYCZYNSKI, Paul (sous la direction de), *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal : Fides, 1976.
- HÉBERT, Louis, *Parker comme un livre, livrer comme une parole. Oralité dans Les Belles-sœurs*, dans : GERVAIS, André (sous la direction de), *Emblématique de l' « époque du joual »*, Outremont : Lanctôt, 2000.
- HÉNAFF, Lucas, *Le rôle du théâtre engagé dans la construction d'un Québec « moderne » : 1965-1976*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2008.
- HUSTON, James, *Le répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, Montréal: Lovell et Gibson, 1848.
- JUBINVILLE, Yves, *Une étude de « Les Belles-sœurs »*, Montréal : Boréal, 1998.
- KALLMANN, Helmut, *A history of music in Canada. 1534-1914*, Toronto: University of Toronto Press, 1960.
- LABSADE, Françoise Tétu de, *Le Québec : un pays, une culture*, Boréal : Québec, 1990.
- LAFLAMME Jean/ TOURANGEAU, Rémi, *L'église et le théâtre au Québec*, Montréal : Fides, 1979.
- LAGRAVE, Jean-Paul de, *Fleury Mesplet (1734-1794). Imprimeur, éditeur, libraire, journaliste.*, Ottawa : Patenaude Éditeur, 1985.

- LAREAU, Edmond, *Histoire de la littérature canadienne*, Montréal : Éditions du Pot de fer, 1990.
- LAROCHE, Maximilien, *Le langage théâtral*, dans *Voix et images du pays*, vol. 3, n° 1, 1970.
- LARRUE, Jean-Marc, *Le théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*, Montréal : Fides, 1981.
- LARRUE, Jean-Marc, *Le théâtre yiddish à Montréal/ Yiddish Theatre in Montreal*, Montréal : Éditions Jeu, 1996.
- LESCARBOT, Marc, *The theatre of Neptune in New France / presented upon the waves of Port Royal the fourteenth day of November, sixteen hundred and six, on the return of the Sieur de Poutrincourt from the Armouchiquois Country ; the French text, with translation by Hariette Taber Richardson*, Boston : Mifflin, 1927.
- LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1764-1805*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1991.
- LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1806-1839*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1992.
- LEMIRE, Maurice/ SAINT-JACQUES, Denis (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1840-1869*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1996.
- LEMIRE, Maurice/ SAINT-JACQUES, Denis (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1870-1894*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1999.
- MAILHOT, Laurent, « *Les Belles-sœurs* » ou *l'enfer des femmes*, Études françaises, vol. 6, n° 1, 1970.
- MAJOR, André, *Un exorcisme par le joul*, dans *Le Devoir*, Montréal, 21 septembre 1986. MATHIEU, Jacques/ LACOURSIÈRE, Jacques, *Les mémoires québécoises*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 1991.
- MATIVAT, Daniel, *Le métier d'écrivain au Québec*, Boisbriand : Triptyque, 1996.

- MONCION, Benoît, *L'humour de Joseph Quesnel (1746-1809). Naissance de l'écrivain canadien*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2007.
- MOREL, Pierre (sous la direction de), *Parcours québécois : introduction à la littérature du Québec*, Chisinau : Cartier 2007.
- NARDOCCHIO, Elaine Frances, *Theatre and politics in modern Québec*, Edmonton: University of Alberta Press, 1986.
- NISCHIK, Reingard M. (sous la direction de), *History of literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*, Rochester: Camden House, 2008.
- PELLERIN, Jean, *Le Canada français*, dans *Esprit*, no. 311, nov. 1962, Paris : Transfaire, 1962.
- PLOCHER, Hanspeter, *Schwesterherzchen (Les belles-sœurs)*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.
- QUESNEL, Joseph, *Épître à M. Généreux Labadie*, dans HUSTON, James, *Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne*, Lovell et Gibson, 1848.
- QUESNEL, Joseph, *Le P'tit Bonhomme vit encore!* dans *La Gazette de Montréal*, 22 octobre 1801.
- REID, Malcolm, *Notre parti est pris*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 2009.
- ROBERT, Lucie, *Monsieur Quesnel ou le Bourgeois anglo-man*, dans *Voix et images*, vol. 20, n°2, (59) 1995,
- ROY, Camille, *Nos origines littéraires*, Québec : L'action sociale, 1909.
- SAINT-JACQUES, Denis/ LEMIRE, Maurice (sous la direction de), *La vie littéraire au Québec. 1895-1918*, Sainte-Foy : Les Presses de l'Université de Laval, 2005.

- SAUER, Melanie, *Der Aufbruch des franko-kanadischen Dramas im Umfeld der „Révolution tranquille“ in den 60er Jahren*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.
- SAUTTER, Udo, *Geschichte Kanadas*, München : C.H. Beck, 2000.
- SIMARD, Sylvain (sous la direction de), *La révolution française au Canada français*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.
- SLOAN, Thomas, *Une révolution tranquille?*, Montréal : HMH, 1965.
- TRUDEAU, Danielle, *Léandre et son péché*, dans CORBETT, Noël, *Langue et identité. Le Français et les francophones d'Amérique du Nord*, Québec : Les Presses de l'Université de Laval, 1990.
- TURCOTTE, Pierre, *Reconstitution archéologique du livret de Lucas et Cécile de Joseph Quesnel (1746-1809)*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Mémoire de maîtrise en études littéraires (B. Andrès dir.), 1999.
- VAUGEOIS, Denis/ LACOURSCIÈRE, Jacques (sous la direction de), *Histoire. 1534-1968*, Montréal : Éditions du Renouveau Pédagogique, 1968.
- VINCENT, Odette, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Saint-Nicolas: Les Presses de l'Université de Laval, 2000.
- WYCZYNSKI, Paul (sous la direction de), *Le théâtre canadien-français : évolution, témoignages, bibliographie*, Montréal : Fides, 1976.

5.3.3. Autres références

Sources électroniques

Dernier accès : 14 mars 2011

http://archives.cbc.ca/arts_entertainment/theatre/topics/880/

<http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1057689/17997ac.pdf>

Journaux cités

Artexto

Co-Incidences

Le Devoir

Études Littéraires

Études françaises

Gazette de Montréal

Lettres québécoises

Nord

La Presse

Le Soleil

Voix et images,

Voix et images du pays

5.4. Curriculum Vitae

Name Pia Bodenseher
Geburtstag/-ort 1. August 1987 in Wien

Ausbildung

Aug 09 – August 10 Auslandsjahr an der Université de Montréal, Montréal, Kanada
Jänner - Juni 2008 Auslandssemester an der Nouvelle Sorbonne, Paris, Frankreich
Seit Oktober 2005 Studium der Romanistik an der Universität Wien
Schwerpunkte: Französisch u. Rumänisch, Wahlfach Theater-, Film- und Medienwissenschaft
1997 - 2005 BGRG XIII - Gymnasium Fichtnergasse 15, 1130 Wien
Matura mit gutem Erfolg
1993 - 1997 Volksschule der Dominikanerinnen, 1130 Wien

Berufliche Erfahrung

Seit März 2011 Büchereien Wien
Veranstaltungsmanagement und Öffentlichkeitsarbeit, Monatsprogramm für Erwachsene
Februar 2011 Praktikum im Essl Museum, Klosterneuburg
PR Abteilung
Nov 10 - Jänner 11 Praktikum in den Büchereien Wien
Veranstaltungsorganisation, Öffentlichkeitsarbeit und PR, Lesofantenfest 2010
Nov 08 - Juni 09 Mitarbeit bei der Zeitschrift Besser WOHNEN, Wien
Vorwiegender Arbeitsbereich: Tourismus, Freizeit, Reisen, Kultur
Aug - Okt 08 Volontariat beim Österreichischen Kulturforum in Bukarest
Verfassen von Veranstaltungsberichten, Projektkoordination, Besuch von Pressekonferenzen, Aktualisierung und Umbearbeitung der Adresskartei, Mitarbeit bei allen aktuellen und geplanten Projekten (Musik, Film, Literatur, Vorträge etc), Budgetberechnung, Aufbau und Aktualisierung der Homepage

- Februar - März 2008 Praktikum bei der Zeitschrift „ParisBerlin“, Paris
Verfassen von Artikeln, Recherche, Organisationsarbeit, Koordination bei Fachmessen, Assistenz im Alltagsgeschehen
- Jänner – Okt 2007 Redakteurin bei der Plattform „Connecting Culture Austria“, Wien
Vernetzung der einzelnen Kulturinstitute und Botschaften in Wien, Kontaktaufbau, Verfassen von Artikeln und Berichten, Durchführung von Interviews, Recherche, Schwerpunkt Israel und diverse Veranstaltungen im Kunstbereich (Film, Musik, Theater)

Auslandsaufenthalte

- Aug 2009 - Juli 2010 Auslandsjahr an der Université de Montréal, Montréal, Kanada
- August - Okt 2008 Volontariat beim Österreichischen Kulturforum
 Bukarest, Rumänien
- Jänner - Juni 2008 Auslandssemester an der Nouvelle Sorbonne, Paris, Frankreich
- Juli - Sept 2007 Sommerkolleg der Universität Babeş-Bolyai in Cluj-Napoca
 Rumänien
- September 2005 Sprachkurs in Saffron Walden, England
- Mai 2004 Sprachkurs in Antibes, Frankreich
- Sept - Dez 2003 Austauschschülerin am Collège de l' Abbaye de St. Maurice,
 Schweiz

Sprachkenntnisse

- Deutsch (Muttersprache)
- Französisch (fließend)
- Englisch (fließend)
- Rumänisch (fortgeschrittene Kenntnisse)

